

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AVRIL 1913

1. - LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES (1er article), par M. Paul Jamot.

II. - Antoine Vestier, d'apres des portraits de famille inédits, par M. Ch. Oulmont.

III. - A PROPOS D'UNE ÉDITION D'HÉSIODE DÉCORÉE PAR M. P.-E. COLIN, PAR M. R. M.

IV. - LES PORTRAITS DE LE NÔTRE, par M. C. Gabillot.

V. - L'ART EN ESPAGNE AU XVIII° SIÈCLE, par M, Paul Lafond.

Trois gravures hors texte:

Nicole Vestier faisant le portrait du peintre, par Antoine Vestier (1785) (coll. de M. Trotti) : héliotypie Marotte.

Portrait de Nicole Vestier, par Antoine Vestier (1787) (coll. de M. Debladis): héliotypie Marotte).

Les Bœufs, bois original de M. P.-E. Colin pour « les Travaux et les Jours » d'Hésiode.

58 illustrations dans le texte.

La Gazette des Beaux-Aris, publiée, sous la direction de M. Théodore Reinach, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | départements: Un an , 64 fr. Six mois , 32 fr. Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr. | départements: Un an , 64 fr. Six mois , 32 fr. Un an . . 60 fr. — 34 fr.

La Gazette des Beaux-Arts paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la Gazette des Beaux-Arts publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la Gazette des Beaux-Arts recoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL CH. EGGIMANN SUCC

106, Bd St-GERMAIN, PARIS Téléphone: Nº 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES : COULOIR DES PREMIÈRES LOGES

LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

(PREMIER ARTICLE)



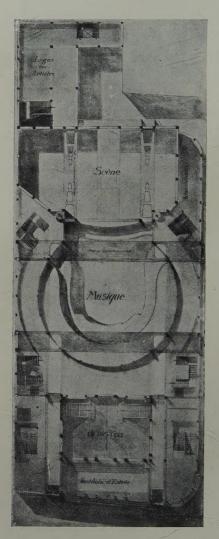
LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES: DÉPART D'UN DES ESCALIERS LATÉRAU X

Pour la première fois depuis longtemps, un édifice destiné au public, ouvert à la vie sociale, a été conçu et exécuté avec le même souci de la logique, de la raison et de l'utilité qu'on peut attendre d'un particulier intelligent construisant une maison pour son usage personnel.

L'initiative de deux hommes, qui surent s'accorder malgré les différences de leur esprit et de leur caractère, a rempli la fonction qui appartint jadis aux princes protecteurs des arts et dont l'État démocratique, héritier des rois, s'acquitte de nos jours si mal.

On sait comment l'État procède. Il nomme un jury et ouvre un concours. Un projet, qui n'est pas toujours le meilleur, est couronné

par les juges. Mais le plus souvent ce n'est pas l'auteur de ce projet qui est chargé de l'exécuter. D'ailleurs, quand on passe à l'exécution, des influences multiples s'exercent, où le bien public et l'esthétique ont peu de part. La désignation des peintres, des sculpteurs et des



LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES: PLAN GÉNÉRAL

divers artistes qui doivent décorer l'édifice se fait au gré des bureaux et de la politique. Quoi d'étonnant si l'œuvre commune est sans vie, sans beauté réelle, sans utilité, et si une dépense énorme d'argent, parfois même de talent, n'aboutit qu'à des résultats peu honorables pour cette France qui fut pendant plusieurs siècles la patrie des bons architectes?

La construction d'un théâtre n'est pas seulement un problème artistique et technique. De notre temps surtout, elle suppose de vastes combinaisons financières et commerciales. M. Gabriel Astruc fut l'homme d'affaires et l'homme d'action dont l'intelligence, l'habileté, la hardiesse rendirent le succès possible. Sans négliger les nécessités positives, M. Gabriel Thomas fut l'âme de l'entreprise: la conception de l'œuvre ne lui doit pas moins que la réalisation elle-même. Pendant deux ans, cet amateur d'art passionné employa, avec autant de générosité que de modestie, ses talents d'organisateur : il y joignait des qualités peut-être encore plus précieuses,

le goût, le dévouement, et, ce n'est pas trop dire, la foi. Ce qui dans la disposition actuelle subsiste des premières études vient de lui. Après des essais poursuivis avec le concours de M. Roger Bouvard, quand M. H. van de Velde eut apporté d'Allemagne, en même temps que son érudition personnelle, les renseignements recueillis



LE THEATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES (FAÇADE) CROQUIS DE MM. A. ET G. PERRET, ARCHITECTES

dans un pays où la création récente de nombreux théâtres a permis d'adapter aux besoins modernes les méthodes et les types de construction, c'est M. Gabriel Thomas qui fit prévaloir les idées de M. Auguste Perret, et fit attribuer à l'auteur du plan définitif, ainsi qu'à son frère M. Gustave Perret, la direction générale de l'œuvre, qu'ils exécutèrent en leur double qualité d'architectes et d'entrepreneurs. Son influence ne fut pas moins efficace ni moins bienfaisante sur le choix des artistes, sculpteurs et peintres, appelés à collaborer avec les architectes : les noms de M. Émile-Antoine Bourdelle, de M. Édouard Vuillard, de M. K.-X. Roussel, de M. Henri Lebasque, de Mme Jacqueline Marval, montrent la volonté de faire appel, sans timidité ni témérité, à la génération qui recueille aujourd'hui l'héritage de l'Impressionnisme; ils nous obligent à louer plus encore le souci de maintenir, par l'affinité des talents divers, cette harmonie qu'on ne rencontre guère de notre temps et qui est cependant, ou devrait être, la première qualité d'un ouvrage d'architecture. Enfin, en faisant de la part confiée à M. Maurice Denis dans la décoration de la salle la donnée initiale du programme, cette même influence a non seulement doté le monument d'une parure dont la beauté est exceptionnelle, mais lui a imprimé sa couleur particulière de noble et haute intellectualité.

Hélas! les circonstances économiques, l'exiguïté, la cherté des espaces disponibles, ne permettent plus, même à une opulente société d'actionnaires, d'isoler au milieu d'une large place un monument propre à embellir la cité. Il fallut se satisfaire d'un terrain irrégulier. La façade dut garder l'alignement de la rue, et la construction ne put être dégagée des maisons voisines que sur l'une des faces latérales. Là une voie étroite et longue, nécessaire aux besoins du service, conduit à une cour où s'élèvent, derrière le mur de la scène, les bâtiments qui abritent de multiples engins ¹ et un nombreux personnel. Cette disposition, en éloignant du public, autant qu'il est possible, les rouages de l'exploitation, est une garantie de sécurité. D'autre part, la configuration du terrain, le désir d'en utiliser les moindres parcelles, suggérèrent une combinaison ingénieuse, quoique

^{1.} On croira volontiers que, sous l'impulsion d'un homme aussi expérimenté que M. Astruc, tous les soins possibles furent donnés à la machinerie compliquée qu'exige un théâtre moderne. L'arrière de la scène et son sous-sol ont l'aspect d'une gigantesque usine. L'incompétence de celui qui écrit ces lignes ne lui permet pas d'en dire davantage; mais il a le devoir de relater que cette partie importante de l'œuvre commune a été dirigée par M. Eugène Milon, ingénieur.

inattendue. Derrière la façade, à la place où s'ouvre, dans la plupart des théâtres, ce foyer du public que la mode actuelle déserte, on construisit une seconde salle, de proportions restreintes et de forme rectangulaire. Ainsi le vaste édifice comprend deux théâtres, la



LA COMÉDIE, BAS-RELIEF EN MARBRE PAR M. ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE (FAÇADE DU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES.)

grande scène étant consacrée à la Musique et la petite à la Comédie. En outre, au-dessus du petit théâtre, une galerie spacieuse et bien éclairée est destinée à des expositions de tableaux et d'œuvres d'art. Mais la Comédie et la Galerie ont leur entrée spéciale, à l'angle arrondi de l'aile droite. Ces hôtes divers voisinent sans se confondre.

Si avantageux que soient de tels arrangements, il est probable

que l'architecte uniquement préoccupé de son art eût préféré un programme plus simple. Cependant rien ne sert de regretter ce qui ne peut plus être. L'art domine la vie, mais ne peut s'en abstraire, sous peine de n'être qu'un jeu vain. Qu'il est beau, le grand chêne au milieu de la clairière! Ce que nous en voyons, ce que nous en admirons, c'est un tronc droit que protège une cuirasse d'écorce, des bras sans nombre tendus vers le ciel, et une tête auguste, couronnée de feuilles, où chantent les oiseaux. Mais les racines que nous ne voyons pas plongent dans la terre : elles y puisent la sève qui porte la vie et la beauté dans tous les membres de ce corps majestueux.

De plus en plus, même dans les édifices qui sont le luxe d'une capitale, les architectes devront s'accommoder de conditions où s'enchevêtrent des intérêts divers. Qu'ils ne se laissent pas rebuter par ces nécessités nouvelles, qu'ils ne les croient pas d'emblée incompatibles avec la beauté! S'ils les abordent d'une raison courageuse, ils finiront par les tourner au profit de l'art même. Il n'est pas d'art, si ce n'est ceux qu'on appelle improprement les arts décoratifs, où, suivant la maxime des Grecs, l'utile et le beau soient plus étroitement liés, confondus, que dans l'architecture.

* *

Malgré le goût de nos contemporains pour les spectacles, pour les choses et les gens des coulisses, le théâtre n'est plus, comme il le fut dans l'antiquité, un organe de la vie civique et publique. Nous avons encore des théâtres d'État, et, s'il n'y a guère de chance qu'on les réforme, il est encore moins question de les supprimer. Dans un pays dont l'histoire est longue et glorieuse, les institutions anciennes, même quand elles ont perdu leur efficacité première, méritent le respect et les soins que nous accordons justement aux édifices conçus par les architectes des siècles passés pour des besoins qui ne sont plus les nôtres.

On ne peut nier cependant que des théâtres d'État la vie ne se retire, et non seulement la vie artistique, mais la vie mondaine. Les plaisirs du théâtre tendent à revêtir un caractère de fête privée, où le luxe s'étale, tandis que la solennité disparaît. Il est donc juste que la façade de l'édifice destiné à de telles réunions ne s'isole pas des autres maisons, et même ne s'en distingue ni par une hauteur ni par un développement insolites.

L'Opéra de Charles Garnier est un monument, trop admiré autrefois, trop dénigré sans doute aujourd'hui, où il y a de belles parties. Ce qui fait le plus d'honneur à l'architecte, plus même que le célèbre escalier, c'est ce qu'on connaît le moins de son œuvre, faute d'un recul suffisant : je veux dire ce haut bâtiment de la scène dont les



LA DANSE, BAS-RELIEF EN MARBRE PAR M. ÉMILE-ANTOINE BOURDELLE

lignes sont à la fois élancées et massives. Mais la façade est une fastueuse erreur qui a pour longtemps faussé l'esthétique rationnelle du théâtre. L'immense perron semble attendre des processions ou des cortèges, et la loggia, avec ses vastes baies flanquées de colonnes, est faite pour qu'un prince entouré de sa cour s'y offre aux acclamations du peuple. La raison conseillait une disposition tout autre. La façade d'un théâtre a besoin de portes, non de balcons ni de

fenêtres; et ces portes doivent être, autant que possible, de plainpied avec la rue. Les Anciens l'avaient compris : le mur d'Orange est, sur notre sol même, un exemple illustre qu'auraient dù méditer nos architectes. La vie du théàtre est intérieure.

Pénétré de ces idées, M. Auguste Perret avait d'abord dessiné une façade aveugle, sans fenètres, avec de larges nus. Quelques personnes, dont le sentiment n'est pas négligeable, continuent à regretter que cet intéressant projet n'ait pas été réalisé. Néanmoins, on peut dire que la façade actuelle, tout en donnant par son parti de sévérité et de nudité une satisfaction suffisante à une juste théorie, présente l'avantage de se conformer à une notion expérimentale non moins juste, en accusant l'affinité du théâtre avec les maisons voisines.

Trois hautes baies percent la façade. Mais les fenêtres ne s'ouvrent pas. Ce sont des verrières, comme celles des églises. Il n'y a ni balcon ni balustrade, ni rien qui suppose une présence ou un regard tourné vers le dehors.

Depuis cinquante ans ou davantage, la décadence de l'architecture dans notre pays a été signalée et déplorée par les bons esprits qui savent qu'une époque ne peut avoir d'autre style que celui qui est déterminé par les conceptions de ses architectes.

Dès le milieu du siècle dernier, l'emploi du fer, plus tard celui du ciment armé, auraient dù marquer l'avènement d'un style approprié à des matériaux nouveaux et à de nouvelles méthodes de construction. M. Roger Marx, dans son livre clairvoyant et généreux L'Art social⁴, rappelle que la mise en œuvre rationnelle des découvertes de la science et de l'industrie a été souhaitée, espérée, par des hommes qu'on n'accusera pas d'ètre des contempteurs du passé: Prosper Mérimée, Léon de Laborde, Eugène-Melchior de Vogüé. Mais bien rares furent les praticiens qui comprirent l'efficacité d'un tel programme pour la rénovation de l'architecture. La plupart s'obstinèrent à répéter, en les amalgamant avec plus ou moins de tact, les formes et les décors des modèles anciens. Comme il est naturel, ces formes et ces décors, n'étant plus commandés ni par les propriétés des matériaux ni par la destination des monuments, prirent un aspect de plus en plus factice. L'appareil extérieur, au lieu d'annoncer la structure interne, devint un masque sur lequel les

^{1.} Roger Marx, L'Art social, Paris, Eugène Fasquelle, 1913, p. 52.

facilités fournies par les procédés modernes firent croître une ornementation surabondante et dépourvue de sens. Ce goût du pastiche et du faux luxe fut encore favorisé par l'influence des Expositions universelles. Dans ces foires où un plan d'ensemble est presque impossible, que ferait la simplicité au milieu de bâtisses hâtives et prétentieuses? « Un son de voix clair, mais modeste et harmonieux, se perd dans une réunion de cris étourdissants et ronflants¹. » On



LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES ; LE PÉRISTYLE

put craindre que le goût français ne se fût dépouillé de ses qualités natives, quand certains, plus audacieux, pour réagir contre des redites fastidieuses, prétendirent créer de toutes pièces un style qui ne devrait rien à la routine. La double faute de ces novateurs fut d'oublier que la simplicité, la raison, la clarté sont le fond solide et permanent de l'esprit national, et de substituer à l'imitation du passé l'importation de modes étrangères. Là aussi bien qu'ailleurs, ce désir de nouveauté qu'il n'est pas nécessaire d'appeler progrès et où il suffit de reconnaître le mouvement, signe de la vie, doit se con-

^{1.} Baudelaire, Salon de 1859 (Curiosités esthétiques, p. 330).

cilier avec ce respect de la tradition qui fait que les générations successives sont reliées entre elles par un même esprit et un même sang, comme les âges de l'individu.

Les noms assez malencontreux d'« art nouveau » et de « modern style » ne témoignent guère que de tentatives incohérentes et avortées.

En un raccourci plein de substance, l'auteur du livre récent que je viens de citer expose l'histoire de cette crise, et il indique aussi les raisons d'espérer. Cette page traite plus spécialement du mobilier; mais elle ne s'applique pas moins justement à l'architecture. « Dans une société vieillie, perméable aux influences étrangères », dit M. Roger Marx¹, « le penchant à la complication peut l'emporter passagèrement; le naturel ne tarde guère à reprendre le dessus... Sous l'action précipitée des ambitions ardentes, on s'est plus préoccupé, au début, du décor que de la construction, plus des enjolivements que de l'harmonie des proportions et du juste rapport des volumes; on a plaqué une ornementation exubérante, pas toujours très française, sur une forme tourmentée, incertaine, parce qu'elle était insuffisamment étudiée. Dans la suite l'inspiration s'est recueillie; les dons fonciers ont éliminé ce que les suggestions étrangères présentaient d'incompatible avec un tempérament auquel ne sauraient agréer ni la rudesse ni l'outrance. »

Le théâtre conçu et construit par MM. A. et G. Perret vient à point pour rassurer ceux qui, entre le faux Louis XVI et le soidisant « modern style », ne savaient plus quel mal préférer. Après tant de rejetons rachitiques ou de fleurs monstrueuses, voici une plante saine, normale, d'où une descendance vigoureuse peut sortir.

Les lignes suivantes, qui semblaient, il y a moins de trois ans, une prophétie aventurée, reçoivent des événements la plus heureuse confirmation. « Quelle sera la beauté de demain », écrivait en 1910 M. Roger Marx, après une visite à l'Exposition internationale de Bruxelles², « du moins dans les ouvrages que régit l'architecture, l'art social par excellence? Son secret résidera peut-être dans le rythme des lignes, dans l'équilibre des proportions et des masses. Ce sera une beauté plus grave et plus grecque. Le principe s'en accorde pleinement avec les possibilités de réalisation des techniques modernes... Le problème mérite de retenir les attentions françaises; il sourit à notre hellénisme; après tant de paroles franches et de

^{1.} L'Art social, p. 33-34.

^{2.} Gazette des Beaux-Arts, 1910, t. II, p. 490; L'Art social, p. 254-255.

vérités amères, on se réjouit de penser que, parmi tous les pays, des affinités certaines nous désignent pour en trouver la solution élégante. »

Passant de la théorie à la pratique, M. Perret nous prouve que

l'on peut, que l'on doit mettre en œuvre les procédés de construction modernes et que l'architecte, s'il s'inspire, dans les parties comme dans l'ensemble, dans la forme comme dans le décor, des règles que déterminent la destination de l'édifice et la nature des matériaux employés, sera original et nouveau sans cesser d'être simple et classique : parce qu'il fera œuvre d'ordre et de raison, il fera, presque sans le vouloir, œuvre de beauté.

Un détail n'a de valeur que s'il concourt à l'utilité générale. M. Perret proscrit les ornements arbitraires dont les mauvais bâtisseurs se servent pour masquer la faiblesse de la structure, comme les couturières médiocres surchargent de galons et de soutaches un habit mal coupé. C'est aū large usage des nus qu'on reconnaît le bon architecte.

Le ciment armé se montre la matière la plus résistante et la plus docile : non seulement il facilite certaines hardiesses qui n'auraient pas été possibles jadis, mais il se prête, sans dépense excessive, à tous les besoins de la richesse extérieure.

Ainsi la façade a reçu un revêtement de marbre, et ce marbre, blanc veiné de gris bleu, qui provient d'une carrière d'Auvergne, a été choisi pour sa beauté



LA PYTHONISSE
FRESQUE
DE M. E.-A. BOURDELLE
POUR LE PERISTYLE
DU THÉATRE

solide, simple et vive. Ni trop blanc, ni trop teinté, il rehausse de son éclat les parties nues, tandis que sa souplesse anime les lignes sinueuses des figures sculptées par M. Bourdelle. Il a été employé aussi à l'intérieur de l'édifice, suffisant presque toujours par sa beauté propre à la parure nécessaire.

Les théoriciens auraient autrefois condamné comme une hérésie

cet emploi des revêtements. Ils proclamaient que, dans un ouvrage sainement construit, la façade devait exposer à découvert la matière de la construction. Cette doctrine, légitime et bienfaisante quand il s'agissait d'un monument édifié par superposition de larges assises, ne répond plus aux procédés tout différents qu'exigent les matériaux modernes. L'opération première, essentielle, consiste à dresser une immense carcasse de fer et de béton qui dessine depuis les fondations jusqu'au faîte le squelette de l'édifice. Le moment n'est pas sans beauté où une géométrie grandiose écrit dans les airs le plan de l'architecte. Ceux qui, à travers la futaie des échafaudages, ent vu, définie par de minces et hauts piliers, la profonde cavité circulaire de la salle, se creusant bien au-dessous de ce qui sera le plancher de l'orchestre, jusqu'à la nappe d'eau souterraine où elle repose comme un navire à l'ancre, et le mur gigantesque, nu, où le cadre de la scène ne paraissait pas plus grand qu'une grande fenêtre, garderont le souvenir d'une vision pareille à une eau-forte de M. Frank Brangwyn.

Ensuite il ne reste plus qu'à remplir les cadres vides de l'armature, et il est si vrai que ce remplissage est une phase seconde de la construction, qu'on peut aussi bien commencer l'opération par le haut.

En certains cas, ce simple appareil se passe de parure ajoutée. Il en est ainsi pour les corps de bâtiment qui s'élèvent sur la cour d'arrière et qui ne sont pas destinés au public. La justesse de ses proportions et neuf étages de lucarnes carrées font le seul ornement d'une haute façade : là sont les loges d'artistes; il est impossible d'indiquer plus clairement ni plus simplement le caractère spécial de cette ruche affairée et cachée.

L'un des côtés de la cour est borné par le mur qui forme le fond de la scène. Ce mur, qui a 35 mètres de haut, n'a que 45 centimètres d'épaisseur. Il est curieux de constater que la pratique de nouveaux procédés dans l'art de bâtir encourage des audaces qui ne sont pas sans analogie avec celles que permit à nos lointains ancêtres la découverte de l'arc en tiers-point. Comme les parois aériennes et ajourées des cathédrales, le mur sans épaisseur de MM. Perret semble s'affranchir des règles qu'imposaient jadis les lois de la pesanteur. Et, les mêmes causes produisant les mêmes effets, pour maintenir ce mur dans sa rigidité, les modernes architectes adaptent à des besoins nouveaux l'invention gothique du contrefort. Mais ici le contrefort, soulignant comme autrefois la hardiesse de la

construction dont il assure la solidité, ne s'appuie pas sur le sol : c'est une simple nervure en forme d'accolade; le renflement médian qu'elle présente est utilisé pour suspendre l'encorbellement d'une galerie couverte.

La grande salle des répétitions rappelle aussi le souvenir de certaines halles du XIII° siècle : sa beauté nue et sans ornement est l'effet de la largeur du vaisseau, d'un généreux éclairage, de lignes simples, du juste rapport des pleins et des vides.

Dans ce qu'on aurait appelé autrefois les parties nobles de l'édifice, le béton et la brique doivent être dissimulés sous une parure plus riche. En quoi le placage de marbre serait-il plus blàmable que,



JEUX DE NYMPHES, FRESQUE, PAR M. E.-A. BOURDELLE FRISE DU TAMBOUR DE LA SALLE (FRAGMENT)

par exemple, l'usage de la brique émaillée sur sa face visible, comme dans les palais de Suse?

Certes, l'art ne renoncera jamais à la beauté de la figure nue. Mais, sans parler de la draperie antique, il saura aussi tirer parti des ajustements plus arbitraires et plus compliqués de nos costumes. Lorsque l'architecte dispose un vêtement de marbre sur un corps de fer et de béton, il procède comme le peintre qui a dessiné avec soin une figure nue avant de l'habiller. Il importe seulement que cette parure soit un vêtement et non un masque : mieux que le costume moderne, et presque aussi bien que la draperie antique, elle s'adapte aux formes qu'elle orné et enveloppe.

C'est ainsi que l'éclat et le poli du marbre font paraître la signification des deux hauts pilastres nus qui, s'élevant tout d'une venue du sol à l'entablement, encadrent d'une façon si simple la façade du théâtre et annoncent avec clarté la structure entière de l'édifice. Ces deux pilastres sont les premiers de la double file de piliers qui for-

ment l'armature générale, auxquels s'accrochent tous les membres de la construction, et sur lesquels repose la coupole : leur hauteur et leur écartement signifient la hauteur et le diamètre de la salle. Ici, colonnes et pilastres ne sont pas, ainsi qu'il arrive trop souvent aujourd'hui, des ornements à la fois conventionnels et superflus, suggérés par des souvenirs scolaires. Ils sont, comme dans les ouvrages des Grecs et des Romains, des membres essentiels, des soutiens de la construction. De là, au lieu d'un effet d'opulence banale, leur accent de vérité et de vie. L'impression produite s'étend à tout cet édifice où les matériaux et les procédés sont nouveaux, où pas une forme, pas un motif, pas un détail ne sont empruntés aux modèles du passé. Les pilastres de la façade n'ont pas de chapiteaux : ni leur galbe, ni leurs proportions ne se réfèrent à un canon antique. Cependant, à cause de la justesse des lignes, du rapport harmonieux entre les pleins et les vides, entre les parties nues et les larges métopes sculptées par M. Bourdelle, cette façade a un aspect classique : sa robuste simplicité, qui n'exclut pas la richesse et donne à la sculpture sa plus haute puissance d'effet, rappelle, sans que l'architecte y ait pensé, certains arcs de triomphe romains.

Au centre, sous l'entablement, une composition qui groupe de nombreuses figures, se déroule sur trois grandes dalles et forme le majestueux couronnement du frontispice: Apollon et les Muses. Les draperies, creusées de sillons presque parallèles, se déploient comme des ailes; les attitudes rigides ou violentes s'équilibrent, et le mouvement devient une sorte d'expression héraldique.

Sur les deux corps latéraux de la façade, cinq métopes de moindre dimension et plus rapprochées du spectateur, ne comprenant que deux figures, représentent, à gauche, L'Architecture et la Sculpture, La Musique; à droite, La Tragédie, La Comédie, La Danse.

Le flanc gauche de la façade étant moins large que le flanc droit, ces métopes ne pouvaient être réparties également : il y en a deux d'un côté et trois de l'autre. M. Bourdelle fut conduit par cette disposition matérielle à réunir sur la même plaque l'Architecture et la Sculpture. Son propre exemple donne un sens à une rencontre qui aurait pu paraître fortuite. Ici, en effet, la sculpture fait vraiment corps avec l'architecture et cette union n'est pas moins profitable à l'une qu'à l'autre.

Même ceux qui n'ont pas également aimé toutes les productions -de M. Bourdelle, et qui lui auraient parfois voulu, avec un goût plus pur, une curiosité plus exigeante des problèmes spécifiques de la statuaire, ne pouvaient être insensibles à l'abondance ni au tour pittoresque ou sentimental de son imagination. Aujourd'hui encore on regrettera que, dans la métope centrale, l'Apollon assis soit traité avec une rudesse qui rappelle une certaine mode germanique plutôt que l'archaïsme grec. On comprendra mal la signification d'une sorte



LES PEINTURES DE M. MAURICE DENIS ET LA COUPOLE DE LA SALLE D'APRÈS LA MAQUETTE

de génie ailé qui se trouve à côté du dieu et qui représente, je crois, une émanation de sa volonté. Cette idée, elle aussi, semble plus allemande, ou au moins plus wagnérienne, que grecque. Peut-être se justifie-t-elle aux yeux de l'artiste par la place que l'œuvre de Richard Wagner doit occuper dans le répertoire d'un théâtre consacré à la musique. Mais, ces réserves faites, on reconnaîtra l'éminente qualité décorative de ces sculptures, particulièrement quand elles ne dépassent pas des dimensions modérées, comme les cinq petites métopes des

bas-côtés. M. Bourdelle a le don essentiel, celui de remplir un cadre donné par d'heureuses combinaisons de lignes, tandis qu'il obtient un effet de couleur par la juste proportion des saillies et la distribution des ombres.

Dans le théâtre même des Champs-Élysées un autre concours lui fut demandé, moins attendu de ceux qui ne savent pas que ce sculpteur a toujours aimé la peinture. Passant avec aisance d'un art à un autre, M. Bourdelle a illustré de fresques les galeries du péristyle.

* *

L'invention de ce péristyle intérieur, spacieux sans viser au grandiose, fait honneur à l'intelligence et au goût de M. Auguste Perret. L'architecte n'a pas craint la nudité ni la blancheur. Mais tout est si agréable à l'œil et à l'esprit dans les lignes de l'architecture, que, sans ornementation accessoire, une logique aisée et mesurée suffit à nous enchanter. Le plafond, d'une blancheur uniforme, se compose de simples caissons rectangulaires, qui sont les cadres visibles de l'armature. Ces caissons contiennent les foyers de lumière qui servent à l'éclairage. Nous voyons encore ici l'heureux effet d'un principe auquel s'attache M. Perret : le décor est fourni soit par un organe de la construction, soit par un appareil d'utilité. La lumière anime, creuse, colore et, pour ainsi dire, spiritualise ce plafond. Un dallage de marbre couvre le sol : des chaînes de pierre y répètent les compartiments du soffite. La symétrie observée dans toutes les dispositions de ce vestibule, la blancheur des marbres, la sveltesse des colonnes, invitent à des sentiments de gravité et de pureté classiques; et l'on s'étonne de penser aux Propylées de Mnésiclès, quand on s'aperçoit que les colonnes de M. Perret n'ont rien qui ressemble aux modèles antiques : elles n'ont ni chapiteau, ni base, ni cannelures, et le rapport de leur diamètre à leur hauteur est presque double de celui que les anciens ont admis à l'époque où ils cherchaient les proportions les plus élancées.

Il ne faut pas croire qu'un vain désir d'inédit ait dépouillé ces colonnes des formes et des ornements traditionnels. Le chapiteau et la base sont des éléments naturels de la colonne dans une construction par assises. Avec le ciment armé, ils n'ont plus leur raison d'être. Ici, la colonne ne supporte plus le poids de l'architrave : elle est un pilier qui part des fondations et s'élève jusqu'au faîte. Elle est, comme dans un échafaudage, la poutre verticale que croise une poutre horizontale. Les colonnes du péristyle ont leur véritable base dans le sous-sol de l'édifice; elles traversent le plafond pour former l'armature du Théâtre de Comédie. A la place du chapiteau, M. Perret a noué une moulure en forme de lien, qui marque l'arrêt du fût à la hauteur du soffite. Une faible dépression dans le dallage remplace la



LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES : LA SALLE

base. Ces deux détails n'ont rien d'arbitraire. L'un et l'autre sont les signes de la fonction réelle que remplit la colonne : la cuvette de base fait comprendre que le fût s'enfonce sous le sol de la salle, et c'est, il me semble, une jolie invention que ce lien rappelant la corde qui assujettit les deux poutres croisées d'un échafaudage. Ainsi la nouveauté s'impose à notre esprit par la logique et nos yeux l'acceptent avec un plaisir aisé. On comprend alors que ce qui est grec ici, c'est l'emploi raisonné des moyens que l'état actuel de l'industrie met à la disposition de l'architecte; c'est aussi ce sens des proportions qui permet d'obtenir un effet de grandeur dans un espace restreint et qui à la grandeur même garde la grâce subtile de la mesure.

Si la prédominance des lignes droites et verticales annonce la noblesse de l'art auquel le monument est dédié et prépare les esprits à l'attention que réclament les chefs-d'œuvre, on ne nous laisse pas oublier qu'un théâtre est un lieu de réunion mondaine. Une trop grande sévérité serait hors de propos. Deux escaliers, dont la pente est très douce, font un geste d'accueil. L'inclinaison en est accusée par le dessin même de la rampe, fait de palmes stylisées. Ce motif très simple et très heureusement choisi, qui engendre de nombreuses variantes d'échelle ou de forme, est en quelque sorte le *leitmotiv* ornemental de la décoration intérieure, dont il maintient l'unité.

Les escaliers conduisent au large couloir circulaire sur lequel s'ouvrent les loges du premier étage. Du palier qui marque le retour d'angle de chaque escalier se détache une galerie en balcon qui règne sur trois côtés du péristyle, à mi-hauteur des colonnes. Là, les cadres de la construction présentent dix grands panneaux et deux petits qui appellent naturellement la peinture.

Non content de se faire peintre, M. Bourdelle a voulu apprendre le métier trop longtemps délaissé de la fresque. Il n'est pas impossible que les procédés modernes de construction favorisent la renaissance d'une technique supérieure à toute autre pour la décoration murale. Les peintres n'allégueront plus la difficulté ni la fatigue de travailler, au milieu des maçons, sur le mur lui-même. Grâce au ciment armé, le mur viendra chez eux, du moins quand la surface à décorer pourra se diviser en cadres transportables. C'est dans son atelier que M. Bourdelle étendit le mortier frais sur les panneaux de ciment que lui envoyait l'architecte.

Parmi les marbres et les stucs de ce péristyle, où, sauf le fer forgé de la rampe, qui est bien aussi un élément de la construction, rien n'apparaît que les matières propres de l'architecture et où l'on n'aperçoit ni un meuble de bois ni une étoffe, la peinture à l'huile convenait mal, à cause de son aspect gras, lourd, brillant, et de sa vive polychromie. La fresque s'incorpore au mur, elle en laisse voir et sentir la matière, tandis qu'elle s'accommode de la palette la plus simple.

Sans vouloir comparer M. Bourdelle à Polygnote, le peu que nous savons de la peinture murale chez les Grecs nous permet d'imaginer que, sous les portiques d'Athènes et de Delphes, la disposition des panneaux réservés aux ouvrages des peintres n'était pas très différente de ce que nous trouvons ici; le coloris des peintures qui décoraient le Pœcile ou la Lesché ne s'éloignait sans doute

pas beaucoup du ton de chaude grisaille judicieusement adopté par le fresquiste moderne.

Il était raisonnable que M. Bourdelle se tournat plutôt vers la Grèce que vers la Renaissance italienne, puisque, sous ce titre géné-



LE THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES : LE CADRE DE LA SCÈNE

ral, Les Thèmes éternels, il se proposait de dire à sa manière l'émotion que la pensée antique éveille, après des milliers d'années, dans l'àme d'un artiste. Les compositions forment deux groupes, chacun ayant sa couleur particulière, plus grecque ou plus biblique. Mais, malgré le souci d'un partage équitable entre les deux sources iné-

puisées de notre poésie et de nos arts, je ne suis pas sûr que le courant hellénique ne l'emporte pas sur l'autre. Les vieilles légendes où l'on voit tour à tour des fables, des images, des pensées, de la grâce, de la magnificence, de la subtilité, de la profondeur, et toujours de la beauté, se prêtent et se prêteront longtemps encore aux versions que chaque siècle colore ou dispose à son gré. M. Bourdelle les a transcrites avec son accent propre qui combine un romantisme instinctif avec une âpreté volontaire et un archaïsme réfléchi. Il y a du bouillonnement dans l'imagination de M. Bourdelle, et le bouillonnement ne va pas sans quelque confusion; mais la fougue favorise l'improvisation que demande le métier de la fresque. C'est Psyché, Léda, Ganymède, Pégase apportant la lyre au génie humain, Le dernier Centaure éducateur de l'humanité. Entre les fictions merveilleuses de la mythologie, on dirait que l'artiste moderne a été spécialement attiré par celles qui mêlent les hommes aux dieux, célèbrent l'effort, parfois la récompense, montrent comment les hommes s'héroïsent et comment les dieux s'humanisent, par quels intermédiaires mystérieux l'animalité s'associe à l'esprit et la terre se relie au ciel.

Pour se rendre compte du travail heureux et joyeux d'où sont sorties ces fresques, il faut ouvrir le carton où cent feuillets de fraîches et vives aquarelles gardent les confidences jaillissantes de l'inspiration. Une forte impression accidentelle — le souvenir d'une attitude de la danseuse Isadora Duncan — suggère l'idée d'une figure dont le geste fatidique semble ouvrir les portes d'un monde : Isadora, apparaissant entre les deux pans d'un rideau dont elle écarte les plis avant d'entrer en scène, devient la Pythonisse debout entre deux rocs inclinés, au seuil de l'antre corycien.

La décoration du péristyle se complète et se prolonge dans le large couloir qui entoure le mur de la salle. Un étroit bandeau surmonte les portes des loges. Empruntant ses sujets au même trésor légendaire, se jouant de la difficulté que présente le cadre à remplir, M. Bourdelle chante les *Temps fabuleux* et déroule une course héroïque dont le mouvement semble suivre la courbe de l'architecture, tandis que le ton de la fresque, s'harmonisant avec la couleur claire du bois de bouleau dont les portes sont faites et avec la palme discrètement dorée qui sert de grillage aux lucarnes de ces portes, annonce, par une transition subtile, le passage du marbre et de la blancheur du péristyle à l'atmosphère plus chaude des loges et de la salle.

* *

La salle est une rotonde parfaite. Le sommet de la coupole s'ouvre à une verrière lumineuse que maintient un bouclier rayonnant de fer forgé. La partie inférieure de la courbe forme une large frise circulaire où M. Maurice Denis a peint l'Histoire de la Musique⁴. Un développement ininterrompu aurait fatigué le regard et l'attention : les repos nécessaires sont marqués par les quatre



LE CHANT, BAS-RELIEF EN STAFF DORÉ PAR M. MAURICE DENIS

couples de pilastres qui accusent la structure et soutiennent la coupole. Ainsi la frise se trouve distribuée en quatre grands panneaux alternant avec quatre médaillons; et le partage est si logique et si naturel, qu'il n'a pas besoin d'être souligné par un artifice. Des nervures prolongent les pilastres; mais leur relief est presque insensible. La courbe de la coupole appartient à la couleur : la peinture suit les divisions de l'architecture; mais elle les exprime à sa manière. De trop fortes saillies auraient risqué de rompre le charme de l'atmosphère idéale créée par M. Maurice Denis, de cette atmosphère élyséenne où la lumière règne, où les ombres sont légères, où les corps, dont le poids ne se fait pas sentir, sont des formes re-

^{1.} La présente étude sera complétée par un article consacré aux peintures de M. Maurice Denis.

vêtues de glorieuses couleurs. C'est le peintre qui, en se servant de la dorure, mais avec les moyens propres à son art, encadre les médaillons intermédiaires et marque les grandes divisions de la frise.

Au-dessous de la coupole, un attique percé d'ouvertures grillées a le double avantage de montrer à découvert le mur de la salle et de ménager, par ses marbres et ses ors, un cadre d'isolement à la peinture, qui évite ainsi le voisinage immédiat des tentures rouges.

Partout, d'ailleurs, la forme et la structure de la salle restent visibles et intelligibles. Grâce à l'emploi du ciment armé, les étages de balcons s'accrochent au mur lui-même et s'avancent en porte-à-faux de sept ou huit mètres, sans le secours de ces colonnes qui, dans d'autres théâtres, alourdissent la construction, masquent la forme et creusent des trous d'ombre. Rien n'altère l'effet des lignes; rien ne diminue la grandeur du plan; rien ne dissimule la capacité entière du vaisseau.

Tant qu'un théâtre n'a pas été soumis à l'épreuve des représentations, on ne saurait parler avec assurance de ses qualités acoustiques. Cependant il semble que la disposition de la salle, telle qu'elle résulte du plan de M. Perret et de l'emploi du ciment armé, soit éminemment propre à garantir une bonne audition. Au lieu d'être engouffré, étranglé, répercuté, dans les anfractuosités et cavernes que produisent ailleurs les colonnades avancées, le son se propage régulièrement jusqu'au mur du fond! En somme, la salle des Champs-Élysées ressemble beaucoup aux amphithéâtres grecs et romains qui, même en ruines, nous étonnent encore aujourd'hui par la perfection de leur acoustique.

M. Perret est un dessinateur passionné, non pas dans son cabinet et le crayon à la main comme plusieurs de ses confrères, mais sur le terrain et dans la matière domptée. C'est par la logique et la géométrie qu'il arrive à la beauté. Les lignes, dont le contour a été attentivement étudié, dérivent de deux types générateurs : la lyre et la palme. Ceux qui prendront la peine de découvrir les intentions de ce choix ajouteront à leur plaisir celui d'un discret symbolisme. Sans doute il n'est pas nécessaire de savoir que le bateon du premier étagé a la forme d'une lyre pour goûter l'élégance, la simplicité, la pureté de ce contour et l'harmonie que font ces courbes,

^{1.} Ce mur a été soigneusement tapissé ou perforé (loges grillées de l'attique) pour éviter la résonance; car une salle doit être sonore, mais ne doit pas résonner. De plus, afin d'éviter les foyers de son dans le public, on a donné à la coupole la forme d'un tore, et non d'une sphère.

tantôt étirées, tantôt renflées, avec le cercle parfait où elles s'inscrivent. C'est aussi la figure schématique d'une lyre que dessinent sur le plan incliné du parterre les chemins de dégagement qui circulent à travers les fauteuils d'orchestre. La palme, qu'on a déjà rencontrée sur la rampe des escaliers et aux portes du couloir, inspire le profil des cloisons qui séparent les loges, le motif du damas rouge dont la salle est tendue, et l'arabesque des grilles qui ferment les lucarnes de l'attique : ses volutes et ses aigrettes diversement infléchies décorent le bandeau horizontal qui est à la fois l'anneau de base de la coupole et l'appareil assurant la ventilation de la salle, servent de chapiteaux aux pilastres sur lesquels s'appuie ce bandeau, enfin entourent le bouclier lumineux du plafond. Sans analyser ses impressions, le spectateur ne pourra s'empêcher de sentir ce que vaut une telle recherche et quel esprit d'unité elle imprime à l'œuvre entière.

Le raisonnement et le goût condamnent ces écussons, ces cartouches surdorés, ces guirlandes massives, ces sculptures aux reliefs menaçants, ces draperies agitées, ces caryatides démesurées, que Charles Garnier et ses imitateurs prodiguèrent. Sous prétexte de luxe, cet excès de saillies et de dorures est contraire à la véritable élégance comme à la logique. Dans la salle de l'Opéra, rien ne brille parce que tout brille, aucun relief ne s'accuse parce que tout est en relief, et les femmes, qui doivent être la parure d'un théâtre, savent que ni leur beauté ni leurs diamants ni leur toilette ne paraissent dans un lieu où la lumière n'est pas moins écrasante que la dorure. Les seules parties de la salle qui-appellent une décoration peinte, sculptée ou dorée sont celles où le public n'a pas accès, c'est-à-dire la coupole et le cadre de la scène. Le piédestal d'une statue ne doit pas être chargé d'ornements. Le balcon d'un théâtre est comme le long et sinueux piédestal qui supporte un peuple de brillantes et vivantes statues. Il sera donc uni et nu, demandant sa richesse à la matière et son élégance à la forme. Une charmante vue perspective de la salle, dessinée par M. Auguste Perret et gouachée par M. Maurice Denis, nous fait connaître un premier projet qui admettait quelques arabesques dorées de faible relief sur le rebord des balcons. Au risque d'être taxé de froideur par un public habitué à l'ornementation exubérante de nos théâtres, M. Perret renonca même à ce sobre décor, et j'estime qu'il n'a pas lieu de s'en repentir. Le rebord des balcons est un simple bandeau nu que revêt un placage de marbre entre deux listels dorés. Mieux qu'aucun

autre moyen n'aurait pu le faire, cette nudité met en valeur la grâce des lignes et les élégances du public.

Il faut se féliciter qu'un artiste dont le goût est naturellement sévère et dont l'esprit est attiré par les problèmes les plus élevés de son art, n'ait pas dédaigné ces convenances mondaines. Un théâtre où l'on représentera les chefs-d'œuvre de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, est sans doute dédié à l'art; mais il l'est aussi au plaisir, et même à la commodité du public.

M. Perret a jugé bon de ménager une sorte de salon de repos où une femme pourra en sécurité corriger quelque désordre de sa toilette. Il a utilisé l'espace que le plan fortement incliné du parterre laisse vide sous les loges de face. Ce Salon des Dames a seulement deux portes latérales, afin que le tambour de la salle présente aux yeux un mur plein dans l'axe du péristyle. Au-dessous, les hommes trouveront un Bar-fumoir. Ces deux pièces sont très simples. Cependant, les proportions en ont été soigneusement étudiées. M. Sem a composé en style d'affiches des panneaux humoristiques pour le Bar-fumoir. Le Salon des Dames reçoit une claire décoration de M. Henri Lebasque : une longue frise et plusieurs médaillons décrivent les phases de la toilette féminine, fournissant au peintre l'occasion d'associer les femmes et les fleurs.

C'est aussi la pente du parterre qui inspire à l'architecte une jolie et pittoresque invention dans le couloir du rez-de-chaussée. Pour rattraper une différence de niveau, M. Perret a établi devant un groupe de baignoires une étroite et longue plate-forme qui n'est séparée du couloir en contre-bas que par une légère balustrade. On imagine l'agréable effet que produira une femme parée, lorsque, sortant de sa loge, elle apparaîtra aux promeneurs du couloir comme si elle était placée sur un piédestal.

Les femmes remercieront encore l'architecte d'avoir agencé l'éclairage de la salle au mieux de leur agrément et de leur coquetterie. Mais les peintures de M. Maurice Denis ne bénéficieront pas moins d'une habile distribution de la lumière.

Qui sait si une conception judicieuse et philosophique de la mondanité ne contribua pas, avec des raisons prépondérantes d'esthétique, à déterminer la forme même de la salle? M. Perret n'ignorait pas que certains amateurs de nouveauté, qui vont, il est vrai, chercher de préférence cette nouveauté hors de nos frontières, auraient accueilli volontiers l'essai d'une grande salle carrée. Il est certain que, si l'on prend le parti de supprimer les gradins sur les côtés et

si la pente du parterre est suffisante, tous les spectateurs d'une salle ainsi disposée ont une égale et complète vue de la scène. Mais un théâtre n'est pas une salle de conférences. Le spectacle qu'on vient voir est sur la scène; mais il y en a un aussi dans la salle. Le plaisir du théâtre est collectif autant qu'individuel : il serait gâté, en France du moins, pour les femmes et pour une bonne partie des hommes, si l'on abolissait les meilleures chances de se montrer et d'être vu. La forme ronde, qui est la seule forme esthétiquement acceptable pour une salle de vastes dimensions, est aussi la seule qui favorise ces curiosités et ces jeux du regard : le cercle est la figure géométrique



DAPHNIS ET CHLOÈ, PAR Mªº JACQUELINE MARVAL DÉCORATION DU FOYER DE LA DANSE

de la sociabilité. Cette considération n'est pas aussi futile qu'elle peut le paraître. La même sociabilité qui engage des hommes et des femmes à se parer pour se réunir dans une salle de théâtre, fait aussi que les émotions venues de la scène se propagent mieux parmi une foule assemblée de façon à ne se perdre ni de contact ni de vue.

On s'est préoccupé de satisfaire les spectateurs, en leur donnant des sièges confortables et surtout des sièges d'où ils pourront voir les acteurs. L'architecte a été ainsi conduit à supprimer les loges d'avant-scène et un assez grand nombre de fauteuils sur les deux côtés du parterre, à chercher une orientation nouvelle des baignoires et loges latérales, enfin à laisser un large espace vide entre la salle et la scène. Par une juste récompense, l'esthétique y gagne autant que la commodité.

Le cadre de la scène, ainsi isolé, est, je crois, la partie de son œuvre dont M. Perret a le droit d'être le plus fier. C'est un portail

simple et solennel 1, dont les lignes et les proportions répondent aux lignes et aux proportions de la façade. Deux parois de marbre uni, que le voisinage des tentures rouges et des dorures nuance d'une belle teinte verte, se coupent à angle droit et s'élèvent sans moulures jusqu'à l'architrave. Ces lignes droites s'agencent aisément avec la circonférence de la rotonde et la courbe de la coupole. Il n'est pas besoin d'un couronnement sculpté. Le vrai couronnement, c'est le magnifique panneau où M. Maurice Denis groupe les Muses dansantes autour du temple d'Apollon. Au-dessous de cette frise qu'emplit un rythme noble et joyeux, le bandeau circulaire de l'attique déroule son alternance de marbres et d'ouvertures sombres où brille l'or des entrelacs. Enfin une ingénieuse disposition des orgues, divisées en trois masses, fournit un décor non moins original que logique. Tandis que leurs cannelures rehaussées d'or descendent en cul-delampe au retour d'angle des parois verticales, elles dessinent au centre une gigantesque flûte de Pan. De part et d'autre de ce motif, qui apparaît au milieu du fronton comme le blason de la musique, deux bas-reliefs de M. Maurice Denis insèrent dans le marbre leurs reliefs délicats et dorés. Ainsi, tandis que le péristyle du théâtre nous montre comment un sculpteur peint des fresques, le même monument offre au public des sculptures composées par un peintre.

M. Maurice Denis n'a d'ailleurs pas la prétention d'être un praticien: il se contenta de modeler en cire des maquettes qui, sous sa surveillance, furent ensuite exécutées à la grandeur convenable par M. Guino, élève de M. Maillol. Averti par son instinct de peintre, il s'est gardé de mettre des saillies trop fortes sur la nudité voulue du marbre. Par leur dorure, par leurs méplats atténués, semblables à ceux qu'emploient de préférence les graveurs en médailles, ces bas-reliefs sont un moyen d'expression intermédiaire entre la peinture et la sculpture. Ils établissent un lien avec la décoration peinte. Ils complètent une gradation habilement mesurée qui va de la surface plane au relief et dont les deux premiers termes sont: les quatre grands panneaux où la répartition des masses colorées a autant de valeur expressive que la composition linéaire, et les médaillons en grisaille qu'encadrent des arabesques dorées.

Des enfants vêtus de longues robes légères dansent ou chantent conduits par un coryphée. Les mouvements symétriques des jeunes danseurs qui se tiennent par la main ont une grâce paisible et

^{4.} Bien entendu, il est débarrassé de ces loges de scène, misérables baraques qui encombrent la plupart des théâtres.

décente. Groupés autour de celui qui porte le livre ouvert, les jeunes chanteurs unissent à la louange de Dieu leurs cœurs et leurs voix. En un temps où le concept de l'originalité est faussé chez la plupart des artistes par l'ambition de ne rien devoir à personne, il est presque méritoire de n'avoir pas cherché à déguiser le souvenir d'une œuvre célèbre. M. Maurice Denis se savait capable d'adapter ce souvenir à sa propre sensibilité. Luca della Robbia lui-même ne croyait-il pas imiter les sarcophages romains? Plus semblables à des enfants pieux, les jeunes chanteurs du peintre moderne sont cependant plus près de l'Antiquité que de la Renaissance italienne. Par leurs sujets, ces deux bas-reliefs se rattachent à l'idée que le chant et la danse sont les origines de la musique, idée initiale de toute la décoration imaginée par M. Maurice Denis.

* *

Dans un grand théâtre lyrique, il est une partie qui n'est ni régulièrement ouverte, ni rigoureusement fermée au public et dont le nom a un prestige mystérieux et traditionnel. C'est le Foyer de la Danse. Ici, il s'annexe au plan général, comme une sorte de région neutre entre la salle et la scène, entre le domaine du public et celui des acteurs. Non moins que sa place, son aspect fait comprendre qu'il participe de deux législations différentes. M. Perret s'est attaché surtout à lui donner les proportions et la simplicité qui conviennent à une vaste salle d'études. Mais puisque, à certaines heures, le Foyer de la Danse accueille des visiteurs privilégiés, il est légitime qu'on lui accorde une parure : ce fut à M^{me} Marval qu'on la demanda.

Dix panneaux ou dessus de portes se développent autour de la salle. Il n'est plus question ici de marbre, ni même de boiseries : les tons frais et les harmonies bleutées de la peinture s'harmonisent avec une tenture familière et gaie, semée de tulipes jaunes et rouges. M^{me} Marval, qui a pris pour thème Daphnis et Chloé, ne s'est pas proposé d'illustrer le roman de Longus : on peut même douter qu'elle l'ait relu avant de se mettre à l'œuvre. C'est sur un souvenir enchanté, et pourtant un peu vague, du livre célèbre qu'elle a composé une suite d'images pleines d'une joie naîve et d'une malice innocente. On aime qu'une femme ne se guinde pas pour acquérir les qualités qui ne sont pas celles de son sexe : M^{me} Marval est doublement femme dans sa peinture, car elle est une femme-enfant. Mais, comme elle

est aussi une véritable artiste, elle est capable de faire effort pour amender les défauts qu'on lui reprocha. S'il y a encore ici des incorrections, il n'y en a plus guère; en tout cas, il n'y en a pas assez pour nous gâter une fantaisie narrative qui nous tient sous le charme et un goût de couleur qui est bien féminin: au milieu d'harmonies douces et tendres, des notes piquées font l'effet d'une fleur vivement colorée ou d'un ruban imprévu sur un chapeau de jardin.

En déroulant les heures de la journée, M^{me} Marval nous raconte les jeux, les joies et les émois de Daphnis et de Chloé. La lumière matinale éclaire les premières scènes. Mais, quand vient la nuit, si Daphnis est un bel adolescent, robuste et fin, aux cheveux blonds bouclés, si la grâce et les formes de Chloé sont presque celles d'une femme, les puérils amants sont aussi heureux et ne sont guère moins ignorants qu'au jour où Daphnis, petit garçon de six ans, se démène, sous prétexte de lui apprendre à danser, devant un gros bébé tout rond et tout rose, qui est Chloé, et qui tend sa petite jambe, raide comme celle d'un poussin. Leur plaisir est de se promener ensemble, de se baigner ensemble, de se reposer ensemble. Quand Chloé quitte sa robe blanche à pois bleus pour descendre dans la rivière, Daphnis s'occupe attentivement à suspendre un collier de roses rouges au cou d'un grand chien de berger, pacifique et patient. Nue encore, après son bain, Chloé s'allonge sur un tertre de gazon; elle caresse un agneau blanc, tandis que, gentiment assis à ses pieds, Daphnis joue de la flûte. Lorsque la chaleur de midi conseille la sieste, ils se couchent presque nus dans l'herbe et dorment chastement, parallèlement. C'est un pur baiser d'enfant qu'ils échangent sous le grand chapeau de paille qui abrite les joues fraîches de Chloé. Cà et là des rondes endiablées de fillettes roses ou bleues traversent une pelouse. Les deux derniers tableaux nous montrent Daphnis s'exercant à tourner sur la pointe de ses orteils, devant un cercle de petites filles qui l'admire, et Chloé dansant à la lueur de la lune.

Cependant il faut avouer que, dans ce Foyer de la Danse, la danse est peu représentée. Mais pourquoi offrir aux occupantes ordinaires de cette salle des copies plus ou moins fidèles de leurs exercices quotidiens? Au lieu de mettre des danseuses peintes sous les yeux des danseuses véritables, n'était-il pas plus joli et aussi légitime de composer une pastorale qui serait comme le scénario en couleurs d'un ballet? Il n'est même pas impossible de découvrir dans ce gracieux décor une intention morale. Puisque, dit-on, des vieillards, qui croient que l'argent leur attribue des

droits et des mérites, viennent ici en conquérants, ces murs les avertiront que la nature ne se plaît à unir que la jeunesse avec la jeunesse.

* *

Pour le Théâtre de Comédie, la forme rectangulaire n'avait pas d'inconvénient. Sans être exiguë, la salle est de dimensions restreintes. Ce cadre intime est propre à faire valoir certaines demi-teintes et nuances du répertoire moderne : on peut croire qu'il ne sera pas moins favorable aux chefs-d'œuvre classiques : Marivaux, Molière lui-même y gagneront autant que Musset. Un vaste théâtre est inutile, sinon nuisible aux ouvrages dramatiques dont la mise en scène n'exige ni une nombreuse figuration, ni un large déploiement de décor. Plusieurs de ces ouvrages furent joués au Château, devant le Roi. Par son aspect d'élégante intimité, la Comédie des Champs-Élysées nous rendra, autant qu'il est possible en un temps où il n'y a plus de roi, la tradition des théâtres de cour.

La salle est carrée; mais, de même que, dans une chambre de noble et régulière architecture, la disposition des meubles et des sièges introduit une fantaisie accueillante et gracieuse, ainsi, dans le rectangle de la salle, les contours des balcons dessinent des courbes aimables. Cette conception de mondanité intime s'exprime également par la décoration du théàtre et par celle de la galerie attenante. Des boiseries grises à filets d'or remplacent le marbre. La peinture a une place et une fonction différentes de celles qui lui appartiennent dans la vaste salle du Théàtre de Musique. Le plafond est une coupole de lumière inscrite dans un carré : de larges palmes dorées remplissent les quatre angles, tandis que de petites palmes, légères et semées sur la concavité de la coupole selon une ingénieuse perspective, semblent voler et tournoyer dans l'atmosphère lumineuse dont elles augmentent aux yeux la profondeur. C'est pendant les entr'actes que la peinture s'offre opportunément à l'attention des spectateurs.

La Fête en l'honneur de Dionysos que M. K.-X. Roussel a représentée sur le rideau, dans une riche bordure de pampres, mérite sans conteste le nom de peinture décorative; mais elle ne vise pas à la décoration monumentale. L'acte terminé, le quatrième côté du rectangle est rendu à la salle, comme si c'était un mur que décore, à la façon d'une tapisserie, un grand tableau. M. Roussel a très habilement, et avec un goût original, mesuré la part de réalité directe que comporte une peinture ainsi exposée. Les troncs droits des grands

arbres, semblables à des colonnes chargées de feuillages, encadrent la mer bleue et le cap où s'étage une ville avec ses temples; leurs lignes fermes et solides se relient à l'architecture de la salle. Le caractère décoratif de l'œuvre étant ainsi assuré, M. Roussel n'a pas craint de donner à sa peinture presque tous les agréments de ton et de touche qu'admet un tableau.

Le beau paysage, noble et vrai, où la tradition française de Poussin et de Corot est parée de couleurs nouvelles, s'anime de ces « jeux rustiques et divins » par lesquels le peintre, qui est un poète bucolique, traduit ingénument son amour de la nature. Les nymphes des bois, les enfants qui chevauchent des panthères, les couples amoureux des faunes et des Ménades, les jeunes bergers dont les jambes sont aussi agiles que celles de leurs chèvres familières, ne sont pas pour lui de froides et conventionnelles allégories : pour lui, comme pour les Grecs, leur vie imaginaire a autant de vérité que le robuste effort des arbres, les souples embrassements des branches, la nonchalance des collines ou la grâce fluide des fontaines. Si le peintre communique à nos yeux le plaisir qu'il prend à teindre de rouge joyeux ou de rose vif les draperies qui s'agitent parmi les verdures dorées, tandis que le soleil allonge les ombres sous les pas des danseurs, le poète ne persuade pas moins aisément notre esprit : l'emblème qu'il propose à la Comédie, en rappelant les origines historiques du théâtre, enseigne aux spectateurs, peut-être même aux auteurs, que, suivant l'exemple de l'antiquité, le divin se mêle au rire, le vrai n'a pas besoin d'être trivial, la joie est un rythme musical qui n'exclut ni la grâce ni la beauté.

Une galerie oblongue sert de foyer au Théâtre de Comédie. Les spectateurs du parterre s'y répandent de plain-pied; à ceux des loges s'offre un large balcon qui suit le mur opposé aux fenêtres; des palmes entrecroisées ornent la balustrade. De haut en bas et de bas en haut, une partie de cette foule élégante et mouvante sera un spectacle pour l'autre.

Au-dessous du balcon, au-dessus des portes et entre les fenêtres, des panneaux d'inégales dimensions et de formats divers ont reçu des toiles de M. Vuillard. A l'intérieur de la salle, M. Roussel fait vivre sous nos yeux l'éternelle vérité des fictions antiques. Ici M. Vuillard transpose dans le mode décoratif les données de la vie actuelle, mais d'une vie où l'artifice est naturellement mêlé, puisque c'est la vie du théâtre.

M. Vuillard était préparé au rôle de décorateur par cette pratique

de la détrempe dont il use volontiers depuis quelques années. Il me semble que la détrempe est pour la décoration intime ce que la fresque est pour la décoration monumentale : l'une s'encadre dans la boiserie comme l'autre s'harmonise avec le mur de pierre ou de stuc.

Le peintre a dépensé autant d'esprit que de talent. Il nous séduit par le choix ingénieux et approprié des sujets : sans désobéir aux



FÊTE DIONYSIAQUE, PAR M. K.-X. ROUSSEL DESSIN POUR LE RIDEAU DU THÉATRE DE COMÉDIE

lois décoratives, il garde cet imprévu dans l'exécution et ces trouvailles d'harmonies vives et subtiles qu'on aime dans ses œuvres de libre inspiration.

Deux grands panneaux opposent la comédie classique et la comédie contemporaine.

Dans une chambre finement lambrissée et peinte en gris, sous un riche plafond doré, se joue une scène du *Malade imaginaire*. C'est la leçon de chant du deuxième acte. Au fond, près de la cheminée, Argan, enveloppé d'une robe à ramages, étalant ses joues rubicondes sous un bonnet de coton blanc, est douillettement assis dans un fau-

teuil. Cléante, la tête renversée en arrière sous sa perruque frisée, l'œil en coulisse, chante en se rengorgeant et en cambrant la jambe, vêtu d'un magnifique costume rouge, blondin, délicieux, impertinent, avantageux, se réjouissant de tromper et d'être jeune autant que d'être aimé. La jeune fille et le jeune homme échangent leur connivence et leur espoir et leur plaisir par-dessus la tête du ridicule vieillard. Monsieur Diafoirus, les pieds sur les chenêts, tournant le dos aux spectateurs, est à peine visible, tandis que son fils Thomas, maigre et noir, juché sur un haut tabouret, contemple ce qui se



LE MALADE IMAGINAIRE, PAR M. ÉDOUARD VUILLARD DÉCORATION DU FOYER DE LA COMÉDIE

passe sans le comprendre. Suivant une coupe dont M. Degas a le premier donné l'exemple, le bas de la toile est occupé par les têtes des musiciens et les silhouettes des instruments qui tout à l'heure accompagneront l'entrée des « Égyptiens vêtus en Mores ».

Le second panneau représente un restaurant mondain. Au centre, près de la rampe, deux hommes en habit noir se querellent. Deux tables élégamment servies, l'une à gauche, l'autre à droite, exposent symétriquement le luxe ostentatoire, le morne et rituel ennui de ces soupers qui assortissent d'ambitieux jeunes hommes ou des vieillards impénitents à des femmes décolletées, fardées, empanachées. Ici, un diplomate octogénaire aux rigides favoris blancs mange avec application et dignité: les yeux de sa jeune compagne cherchent des distractions ou au moins des motifs de patience. Là, un caprice de la perspective masque derrière une branche de fausses orchidées jaunes

l'homme, personnage insignifiant et indispensable, tandis que ses deux invitées combinent leur attitude pour appeler les regards sur leur toilette. A une grande hauteur au-dessus d'une tête trop blonde, une plume noire se balance, pareille à un point d'interrogation, — question dont il ne vaut pas la peine de chercher la réponse. Le faste saugrenu du café à la mode fait contraste avec l'élégance solide et discrète d'un intérieur bourgeois au xvii° siècle. M. Vuillard s'amuse et nous amuse à décrire ce décor, comme le document d'un mauvais



UNE COMÉDIE CONTEMPORAINE, PAR M. ÉDOUARD VUILLARD DÉCORATION DU FOYER DE LA COMÉDIE

goût dont on peut espérer la fin prochaine. Les lignes déséquilibrées s'enroulent ou se tordent; dans le bariolage des couleurs, le jaune du nougat s'associe au rose de la galantine : on dirait de l'architecture comestible. Cette peinture, ensemble véridique et humoristique, peut passer pour un spirituel hommage à l'heureuse simplicité qui vaincra ces extravagances.

Deux compositions en hauteur figurent deux aspects du lyrisme dans le drame : c'est la rencontre de Faust et de Marguerite, — non pas selon l'opéra de Gounod, mais d'après l'adaptation du poème de Gœthe qui fut récemment donnée à l'Odéon, — et c'est la conversation de Pelléas et de Mélisande, le soir, au bord de la fontaine : Pelléas, debout, fait un geste d'effroi, tandis que Mélisande, assise sur la margelle, laisse glisser son anneau.

Ici, le paysage tient, comme il est naturel, la place qui lui revient dans la poésie romantique ou symboliste. Mais sous les grands arbres aux dramatiques branchages circule une atmosphère de théâtre. Le tact du peintre évite toute apparence de satire pour combiner entre le ciel vert, le lac, les reflets des sombres ramures et la robe mauve de Mélisande une harmonie triste et factice.

La Comédie classique et la Comédie contemporaine sont reliées par des dessus de portes. Le motif de ces frises est emprunté aux étalages de fleurs que des charrettes à bras promènent dans nos rues. Les masses fleuries s'encadrent entre les colonnes réservées aux affiches de théâtre : l'arabesque et la couleur rappellent par des affinités cherchées les lignes et la tonalité des grandes compositions.

Deux trumeaux de fleurs, un *Guignol forain* vivement enluminé, deux petites toiles qui évoquent la vie des coulisses en nous montrant un homme et une femme appliqués au travail du maquillage, complètent cette décoration originale où la fantaisie ne manque jamais d'à-propos.

* *

Dans une œuvre telle que la construction et la décoration d'un théâtre, il est impossible, sans doute, et il est presque inuti le que tous les détails soient d'une égale qualité. On sera satisfait si cette qualité obéit à la gradation de leur importance dans l'ensemble. Grâce à une ferme et lucide intelligence, l'architecte a su dominer et vivifier un programme aussi vaste que complexe. A l'extérieur comme à l'intérieur de l'édifice, des principes d'ordre et de logique ont été appliqués constamment, résolument, mais sagement aussi, et sans ostentation provocante. On sent combien cette influence et cet exemple soutinrent les divers artistes chacun dans la part qui lui revenait. Ainsi fut assurée l'unité de l'œuvre commune. Tous ont travaillé avec une allégresse qui triompha de délais trop courts et avec la confiance que donne le sentiment d'annoncer les voies de l'avenir.

PAUL JAMOT

(La suite prochainement.)

ANTOINE VESTIER

D'APRÈS DES PORTRAITS DE FAMILLE INÉDITS



PORTRAIT D'ANTOINE VESTIER
PAR LUI-MÊME (1786)
(Collection de M. Debladis.)

Tandis que certains peintres, pour être étudiés et jugés justement, exigent l'examen d'un très grand nombre de leurs œuvres, parce que les unes sont spirituelles et légères, tandis que d'autres sont ou robustes ou grandiloquentes, il en est, au contraire, dont le talent, dont l'art personnel apparaît avec une complète précision sur presque chacune de leurs toiles : parmi ceux-ci figure Antoine Vestier, le délicieux portraitiste du xviiie siècle, qui fit preuve toujours, à des degrés divers sans doute, des mêmes qualités et des mêmes dons de coloriste. Ainsi, bien que me

bornant à étudier ici les portraits de la famille Vestier⁴, il me semble que j'aurai permis au lecteur d'apprécier avec exactitude la valeur de cet artiste encore mal connu.

De plus, s'il est vrai que les maîtres du xviii° siècle, lorsqu'ils exécutaient des tableaux de commande, étaient trop souvent un peu bien maniérés et poncifs, s'occupaient, au détriment de la physionomie, à embellir le cadre et à le sertir comme de pierreries par des détails inutiles, à sacrifier, enfin, la psychologie au désir de plaire au

1. Je suis heureux de dire ici avec quelle complaisante bonne grâce M. Daney de Marcillac a mis à ma disposition les documents iconographiques et les renseignements qu'il possède sur ces portraits de Vestier: avèc un souci pieux et une touchante persévérance, il a réuni tout ce qui concerne son aïeul.

public, et de contenter, de flatter le modèle, nous n'avons pas à craindre ces dangers quand nous sommes en face de simples portraits de famille, brossés avec une complète liberté. et d'autant plus agréables qu'ils sont. si je puis dire, plus familiers. J'avais l'occasion de le remarquer au sujet d'Amédée Vanloo, il en sera de même pour Vestier; sans doute une restriction est nécessaire quant à l'absence de convenu et quant au négligé à propos de Vestier; il représentera sa fille Nicole en grande robe d'apparat, coiffée d'un chapeau garni de plumes, et elle apparaîtra devant nous dans une attitude quasi théàtrale, mais Vestier fait cette œuvre pour attirer sur lui les regards du public au Salon de 4785, et pour entrer peut-être à l'Académie... Il est donc excusable, et toutes les autres toiles que je reproduis dans cette étude sont charmantes de bonhomie aimable : c'est le père donnant une leçon de dessin à son fils, ou bien c'est la fille se lavant les mains, ou la belle-fille allaitant son nourrisson.

Malgré la diversité des poses adoptées par Vestier, toutes ces œuvres forment un véritable cycle; elles constituent un ensemble de grand intérêt que je suis heureux de réunir par l'image: en outre, de la première à la dernière en date, il y a un intervalle de quarante années, et par conséquent nous noterons, s'il y a lieu, d'après ces portraits de famille, l'évolution de Vestier dans l'art de peindre.

Je dirai d'abord en quelques mots la vie de Vestier, et, aussi bien, ce que nous en connaissons est fort peu de chose ⁴. Nous possédons à peine quelques pages de la correspondance de Vestier. On ne cite son nom que dans les procès-verbaux de l'Académie de peinture, et de-ci de-là un de ses contemporains, comme le graveur J.-G. Wille, le mentionne dans ses mémoires, ou bien, à propos des expositions au Salon du Louvre, un critique donne son avis sur la peinture de M. Vestier. Mais il n'est pas inutile de savoir quelle était la situation diverse du peintre au moment où il peignait l'une

1. Je rappellerai ici que la meilleure étude de Vestier est celle que lui consacra, il y a douze ans, M. André Foulon de Vaulx dans le Carnet historique et littéraire (Antoine Vestier, Notes et renseignements, Paris, Émile-Paul, 1901, tirage à part, 53 p.). M. Prosper Dorbec a écrit quelques pages sur Vestier dans la Revue de l'Art ancien et moderne, 1911, t. I, p. 363-377. M. Nizet, architecté du gouvernement, a fait à Avallon une conférence sur les Vestier, le mardi 12 juin 1907 (publiée dans le Compte rendu du Congrès archéologique de France, année 1907; tirage à part, Paris, Picard, 1909, 15 p.; compte rendu de cette conférence, dans l'Architecture, 28 mai 1910). Cf. aussi l'article de Jal dans son Dictionnaire, celui de Bellier de la Chavignerie et, du même, Les artistes oubliés, puis les lignes de Mantz, celles de Bouchot à propos du miniaturiste dans le Catalogue de l'Exposition des Miniatures à la Bibliothèque Nationale en 1902, etc.

ou l'autre de ses œuvres : elles nous intéresseront par là même davantage, ou, pour mieux dire, elles seront à nos yeux plus vivantes.



1. Antoine Vestier (1793) (Collection de M. Debladis). — 2. Nicolas Vestier (1776) (Collection de M. Daney de Marcillac). — 3. Madame Vestier (1778) (Collection de M. Daney de Marcillac). — 4. Antoine Vestier (Musée Carnavalet). — 5. Nicolas Vestier (Musée Carnavalet). — 6 et 7. Antoine Vestier et sa femme (1766) (Musée du Louvre).

MINIATURES PAR ANTOINE VESTIER

* *

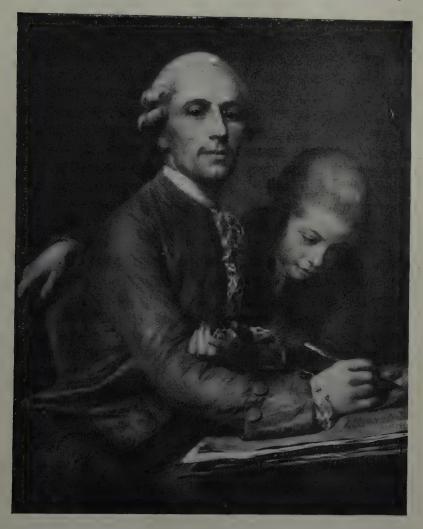
Antoine Vestier naît à Avallon en 4740, le 28 avril⁴. L'on a prétendu que c'est le comte de Chastellux qui, ravi des brillantes dispositions dont il faisait preuve, le fit venir à Paris avec des subsides. Avant de s'adonner à la peinture, il travaille d'abord auprès du maître émailleur Antoine Révérend, dont il épousera la fille Marie-Anne, à l'âge de vingt-quatre ans, le 30 avril 4764. Le jeune époux porte le titre d' « élève de l'Académie Royale de Paris ». Antoine Vestier s'établit rue Salle-au-Comte, où naît, le 25 mai de l'année 4765 Nicolas-Jacques-Antoine; il change de résidence, habite dans la rue Bourg-l'Abbé, où vient au monde Marie-Nicole, le 8 septembre 4767. Enfin, en 4768, Vestier est père pour la troisième fois : son fils reçoit les prénoms de René-Jean; mais l'enfant meurt en 4778 (non pas en 4773, comme le dit Jal). Le peintre a son logement à cette époque dans la rue du Petit-Lion.

C'est vers cette date qu'il s'en fut trouver le célèbre Jean-Baptiste Pierre. Dès 1766, Vestier peint en miniature son portrait et celui de sa femme; en 1767, il répète ces minuscules portraits pour les monter en bagues; en 1777, il exécute sur émail le buste de Nicolas (monté en broche et entouré d'un cercle de perles fines); en 1778, le portrait de M^{me} Vestier et en 1780, à deux reprises, celui de Nicolas.

Nous savons, d'après le tableau représentant Vestier avec son fils, que je reproduis dans cette étude et qui est daté de 1777, que Vestier avait déjà une grande précision de dessin, qu'il modelait les figures avec force, et que ce merveilleux peintre d'étoffes était habile à rendre le soyeux ou le velouté d'un riche costume. Vestier, aux environs de 1780, est en pleine possession de son talent et il ne fera guère de progrès pendant la période qui va du début du règne de Louis XVI à la Révolution; vers 1790, sa manière changera un peu, il se souciera moins des somptueux vêtements (encore que le portrait de la mère allaitant l'enfant, peint en 1795, contredise à ce que j'écris), il sera plus simple que par le passé, et, sans tomber dans le défaut du « style de la Révolution », sans rechercher l'art poncif et grandiloquent, il sera sans doute plus majestueux et plus ample.

^{1.} M. André Foulon de Vaulx (op. cit.) a publié l'acte de naissance de l'artiste d'après les registres de la mairie d'Avallon. Les parents de Vestier s'appelaient Jacques Vestier et Marie Boullenot.

Le tableau de famille exécuté en 1777, fut exposé au « Salon de la Correspondance » de 1782 : l'on connaît ces expositions de l'hôtel Villayer, qui, pour être en marge des Salons, n'en étaient pas moins fort importantes et permettaient à ceux qui n'avaient point



LE PEINTRE DONNANT UNE LEÇON A SON FILS, PAR ANTOINE VESTIER (1777) (Collection de M. Daney de Marcillac.)

la possibilité de prendre place au Louvre de se présenter aux critiques, de prendre contact avec les amateurs, et même avec le public.

J'ai montré ailleurs, à propos d'un peintre d'origine allemande, J.-E. Heinsius, auquel l'entrée des Salons du Louvre était interdite, que, grâce au Salon de la Correspondance, il obtint assez de renom pour être remarqué à la cour et devenir peintre de Mesdames de France. Et combien d'artistes de la seconde moitié du xviii^e siècle profitèrent de ces réunions plus restreintes avant d'obtenir la faveur générale, combien d'admirables œuvres furent accrochées parmi les boiseries de cet élégant hôtel, grâce aux soins de l'organisateur Pahin de la Blancherie!

En 1779, Vestier, qui s'était, deux années auparavant, peint en compagnie de l'un de ses fils, groupe sur une même toile sa femme et sa fille Nicole : c'est le second en date des importants portraits que je décrirai tout à l'heure. Nicole, la ravissante Nicole est bien faite pour tenter le pinceau souple et gracieux de Vestier : c'est grâce à elle qu'en 1785 il exposa au Salon du Louvre, et que l'Académie de peinture lui décerna le titre d'agréé (séance du samedi 30 avril 1785). Vestier a pour parrain le délicieux portraitiste Duplessis, sur lequel nous savions jusqu'alors fort peu de chose et à qui M. Belleudy va consacrer un volume très documenté.

Vestier, pour sa réception définitive à l'Académie, qui aura lieu le 30 septembre 1786, est chargé d'exécuter les portraits de deux professeurs, Doyen et Brenet. Ces deux œuvres, si robustes et si habilement traitées, sont aujourd'hui au Louvre, dans la salle Denon : en vérité, malgré le voisinage du portrait de Greuze par lui-même, de Robert par M^{me} Vigée, de tant d'autres toiles très notables et très dignes de leur gloire, Vestier ne reste point dans l'ombre, et la grâce de son style ne passe pas inaperçue le moins du monde. Brenet et Doyen furent en 1787 exposés au Salon; le public leur fit très bon accueil.

En même temps que le capital portrait de Nicole assise devant son chevalet, figure en 1785, au Louvre, celui de Nicolas-Jean-Antoine, son frère, « fils de l'auteur, traçant des lignes d'architecture », dit le catalogue (n° 187). Sans doute il serait absurde de mettre en parallèle ces deux œuvres au point de vue de leur importance, mais celle-ci autant que celle-là témoigne de la valeur réelle de Vestier et de la souplesse de son talent.

En 1785 encore, je signalerai un buste de Vestier par lui-mème; bien qu'il ne soit point parmi les envois de l'artiste au Salon, il apparaît pourtant dans la pénombre sur le chevalet devant lequel il a placé Nicole; de même dans le grand tableau de la salle Daru où M^{me} Vestier nous apparaît « ayant à ses pieds un enfant qui pince l'oreille d'un chien », nous apercevons derrière elle le portrait de

Nicolas-Jean-Antoine traçant des lignes d'architecture (Salon de 1785¹). On sait que les peintres du xviiie siècle ont beaucoup usé de ce procédé, et Vestier ne faisait donc que se conformer à une mode en faveur de son temps. Dans la gravure de Martini qui donne, esquissé



PORTRAIT DE Mme VESTIER AVEC SA FILLE NICOLE, PAR ANTOINE VESTIER (1779)
(Collection de M. Debladis.)

à grands traits, l'aspect du Salon de 1785, on distingue au premier rang au-dessus de la cimaise le portrait de Nicolas.

4. Et non de Vestier même, comme l'écrit M. Dorbec (loc. cit.).

Vestier continue à peindre souvent sa femme et ses enfants, ou à se prendre lui-même pour modèle. En effet, si au Salon de 4787 il expose le portrait en pied de M^{me} Vestier, il peint la même année Nicole, occupée à se laver les mains, et l'année suivante Jean-René, le savoureux Petit écolier appuyé sur son livre (Salon de 4789, n° 109), qui est à coup sûr l'un des chefs-d'œuvre du maître : sans doute le célèbre portrait de Jean-Henri Masuers, chevalier de Latude, que l'on put admirer dans la même salle, ou celui de Jean Theurel, doyen des vétérans pensionnés du Roi au régiment de Touraine 1, firent plus d'impression sur la masse du public ou sur les critiques, à cause des personnages pourtraits; mais combien ce morceau de peinture dans sa petite taille, dans son intimité sobre, a plus d'attrait pour nous et nous retient davantage!

Dès le début de la Révolution, la vie de Vestier s'assombrit douloureusement. Il était trop aimé de la société élégante et aristocratique pour plaire à ccux qui désormais font autorité; dans une lettre qu'il adresse le 16 décembre 1790 à Avallon², il se plaint en ces termes : « Vous saurez que je ne reçois d'argent de qui que ce soit. Ce sont quelques élèves qui apprennent à dessiner chez moi, qui m'aident à défrayer ma maison. Quand par hasard je fais un portrait, on ne veut pas me le payer le quart de ce qu'on me le payait avant la Révolution»; le 4 février 1791 il écrit à la même personne que sa détresse est fort grande. Et pourtant, à n'en juger que d'après son propre portrait qu'il expose au Salon de 1791 (Vestier, comme on peut s'en rendre compte ici — v. p. 297 et 309, — exécute une miniature d'après ce tableau), il serait injuste de ne pas reconnaître combien s'affirme sa maîtrise. Le livret mentionne que Vestier habite alors la rue du Faubourg-Montmartre, vis-à-vis de la rue Bergère, tandis qu'en 4796, il aura son logement dans la « cour du Louvre »; en 1792 « au Palais National des Sciences et des Arts »; en 1806 enfin, à la Sorbonne, aux frais du gouvernement. Le seul portrait de famille qui figure au livret de 1795 (Vestier n'en expose point en 1793) est la délicieuse Jeune femme tenant dans ses bras un enfant qu'elle nourrit (nº 519; le tableau est daté de 4795). C'est M^{me} Nicolas Vestier, bru de l'artiste.

Nous ne voyons ni dans les livrets de 1796 et de 1798, ni dans dans ceux de 1801 et de 1804, aucune indication qui nous permette

^{1.} Musée de Tours. Il est signé, comme le portrait de Vestier par lui-même, et comme différents autres : « Vestier pictor regis ».

^{2.} Collection Cottenet. Citée déjà par M. Foulon de Vaulx, p. 10.

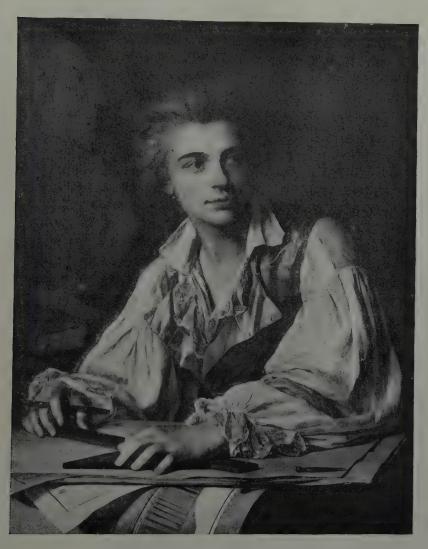


Antoine Vestier pinx.

Nicole vestier faisant le portrait du peintre (1785) (Collection de M. Trotti.)



de supposer l'envoi d'un portrait de famille par Vestier. En 1806, le n° 554 indique: *Portrait de la fille de l'auteur*; ce doit être la fameuse toile de 1785 qu'aura voulu mettre en lumière une deuxième fois le peintre vieilli et sur son déclin.



PORTRAIT DE NICOLAS VESTIER, PAR ANTOINE VESTIER (1785 (Collection de M. Debladis.)

Vestier meurt à Paris, 23, rue de Seine, le 24 décembre 1824 : il est âgé de plus de quatre-vingt-quatre ans. Marie-Anne Vestier lui survivra jusqu'en 1831. Nicolas Vestier était mort en 1816; il avait épousé, le 26 novembre de l'an II, Marie-Françoise de Bayard, dont

il eut trois enfants: Archimède¹, Phidias², Zoé³. Quant à Nicole, elle épousa le célèbre miniaturiste François Dumont, qui mourut le 20 août 4832⁴. Zoé fut peinte par son grand-père jouant avec sa poupée (4806). Une miniature représente la petite fille comme dans le portrait, mais sans son jouet. Quant à l'enfant que tient sur ses genoux Marie-Françoise Vestier, c'est Archimède dont il s'agit; la seule œuvre, en dehors des miniatures, que je n'ai pas encore mentionnée, parce qu'elle ne figura point à un Salon, est le portrait de M^{me} Vestier par son mari, daté de 1791, et qui fait pendant au portrait du peintre exposé en 1790.

* *

Maintenant que l'on connaît dans ses grandes lignes la vie de Vestier et les dates principales de sa carrière d'une part, d'autre part quelle est la parenté des personnages de sa famille reproduits ici, rien d'obscur ne nous empêchera de regarder les œuvres mêmes, et d'en montrer les gràces et la saveur. Des premières miniatures je ne dirai pas grand'chose : celles de 1766 et 1767, portraits du ménage Vestier, sont encore froides et un peu sèches; elles sont d'ailleurs de si minuscules dimensions, que l'artiste n'a pas eu la place nécessaire pour exprimer sa pensée librement. Seul le costume vert annonce le goût qui caractérisera Vestier peintre d'étoffes soyeuses; le portrait de Vestier par lui-mème (miniature léguée au Musée Carnavalet par M. Rivoire), exécuté dix ans plus tard, est infiniment plus souple et plus agréable : le regard est tout ensemble spirituel et intense, et, malgré la petite taille 6, la physionomie est rendue avec une notable puissance de vie et de vérité. Mais, quand on compare cette miniature et l'émail daté de 1777 aussi, représentant Nicolas Vestier en costume, vu à mi-corps et regardant de face, à la belle toile

^{1.} Archimède Vestier épousa M¹¹º Émérance Duplessis; ses deux filles épousèrent l'une (Alice) M. Gustave Debladis, l'autre (Marie-Edith) M. L.-Ad.-Ch. Daney de Marcillac.

^{2.} Il mourut célibataire en 1874, et non en 1875, comme l'écrit M. Foulon de Vaulx.

^{3.} Elle épousa M. Festeau (et non Festot, comme l'écrit M. Foulon de Vaulx).

^{4.} Elle eut deux fils: Antoine Bias, qui laissa pour légataire universel le Dr H. Gillet; Laurent Aristide, sculpteur, membre de l'Institut, et une fille qui épousa M. Bouchaud.

^{5.} 0.010×0.08 , pour l'homme; 0.012×0.010 , pour la femme.

^{6.} $0,036 \times 0,030$.

^{7.} Appartient à M. Daney de Marcillac (toile; haut. 0,80; larg. 0,65).



PORTRAIT DE M^m: VESTIER, PAR ANTOINE VESTIER (1787)
(Musée du Louvre.)

où l'artiste s'est réuni à son fils, on est frappé de la différence qui existe alors entre le peintre et le miniaturiste.

Vestier est de face, le corps tourné vers la droite, il donne à Nicolas une leçon de dessin, et l'on aperçoit, sur la feuille de papier que contemple avec attention l'écolier, l'esquisse d'un visage au fusain. Un instant Vestier s'est arrêté de dessiner pour faire une démonstration, pour expliquer un détail, mais rien qu'un instant, car sa main droite est encore appuyée sur le carton de dessin, et tient l'instrument, tandis que sa main gauche est ouverte, l'index tendu comme pour indiquer quelque chose. Nicolas, qui semble un élève très studieux, à passé son bras autour du fauteuil paternel; son vêtement est vert, tandis que celui de Vestier est de couleur framboise, et la richesse de l'un contraste avec la charmante simplicité de l'autre. Mais l'on ne s'attarde guère à tel ou tel détail, parce que les deux figures, dont celle de Nicolas est si joliment éclairée et estompée tout ensemble, vous attirent par la puissance de leur modelé et leur savante construction. Les yeux pénétrants de Vestier, sa bouche gracieusement dessinée, s'opposent aux yeux mi-baissés de son fils, à la bouche mutine de l'enfant. Il n'est point nécessaire d'être informé de la parenté des deux modèles pour deviner qu'ils sont intimement liés. Si dans la précision, dans le fini de certains accessoires, l'on note le miniaturiste, combien d'autre part cette peinture est largement traitée et brossée avec verve!

D'ailleurs le miniaturiste même a fait de surprenants progrès, et l'admirable portrait de M^{me} Vestier, daté de 1778, en est une preuve éclatante. On dirait que, pour peindre les traits de sa femme, Vestier a voulu donner à son pinceau plus de moelleux, à ses couleurs plus de légèreté vaporeuse, cette fois : la figure se détache comme d'une enveloppe de gaze invisible, et les yeux ont une douceur que d'autres miniaturistes du xvm² siècle, plus vantés et plus appréciés que l'élève de J.-B. Pierre, n'ont pas su exprimer plus parfaitement ; le charme de cette œuvre ne nuit pas à sa précision, ce qui est notable : elle est aussi solide, aussi vigoureuse qu'aimable et tendre. M^{me} Vestier est en robe grise, et cette note donne encore à la figure un je ne sais quoi de mélancolique et de rêveur...

Voici à nouveau M^{me} Vestier dans le portrait qui fait quasi pendant à la *Leçon de dessin* de 1779; elle est en compagnie de sa fille Nicole. Et l'on pourrait intituler ce morceau : *La Leçon de lecture* ¹;

^{1.} Appartient à M. Debladis. Toile; haut. 0,80, larg. 0,63. Signé à gauche et daté 1770.



Antoine Vestier pinx.

PORTRAIT DE NICOLE VESTIER (1787)
(Gollection de M. Debladis.)



même, il semble que M^{me} Vestier s'est arrètée au milieu d'une page pour suivre l'explication de son mari à Nicolas. Elle se tourne vers lui, et Nicole écoute, rèveuse, ce que dit son père : il y a entre la mère et la fille la mème harmonie familiale que j'ai notée entre le père et le fils : Nicole a passé son bras autour du cou de M^{me} Vestier, qui est peinte jusqu'aux jambes, dans un déshabillé de soie bleue orné d'un nœud rose comme la robe de l'enfant. Les qualités dont j'ai admiré le mérite dans la *Leçon de dessin* se retrouvent

ici; aucune mièvrerie, bien qu'il s'agisse de silhouettes féminines; Vestier n'affadit pas les personnages dont il aime la beauté physique.

Je passe rapidement sur la miniature datée de 1780 ¹, qui représente Nicolas Vestier avec une perruque bouclée, et je préfère parler tout de suite du portrait de ce jeune homme, exécuté en 1785 et, ainsi que je l'ai dit plus haut, exposé avec celui de sa sœur au Salon du Louvre ². Nicolas travaille à un plan d'architecture; il tient un crayon de la main droite et de la main gauche une équerre; en bras de chemise, vètu d'un gilet



PORTRAIT DE JEAN-RENÉ VESTIER
FILS DE L'ARTISTE (1789)
PAR ANTOINE VESTIER
(Collection de M. Daney de Marcillac.)

de soie jaune, la gorge décolletée, il regarde vers la droite. Derrière la table où il dessine, on distingue un buste d'homme en marbre. Nous noterons ici dans le costume cette façon de rendre le blanc du linge où excellait Vestier, à tel point que si l'on reconnaît Duplessis à ses « gris » spéciaux, l'on peut de même discerner un tableau de Vestier à la coloration particulière de son « blanc » si fluide, est transparent, et néanmoins si consistant. Le portrait de Nicolas, et, plus encore, celui de Nicole, en fournissent d'admirables exemples.

Ce dernier, dont j'ai dit le succès triomphal au Salon de 1785, fit tort aux autres envois de Vestier, à cause de son importance et de sa

^{1.} Appartient à M. Daney de Marcillac.

^{2.} Appartient à M. M. Debladis.

grande taille, autant que de sa séduction 1. Sans parler du Mercure de France, de la Correspondance de Grimm et de Diderot, ou des Mémoires secrets de la République des Lettres (22 sept. 1785)2, qui signalent l'œuvre comme un des plus beaux morceaux du Salon, et admirent en Vestier, d'autre part, l'heureux concurrent de Hall, j'ai parcouru toutes les critiques de l'exposition, et toutes s'accordent à vanter les beautés de la toile. Le Frondeur dit, par exemple, que Vestier « s'annonce dans la carrière comme un rival des plus grands maîtres 3 »; l'Aristarque moderne va plus loin : il déclare le portrait « digne de Vandick pour le flou, le moelleux du pinceau, la sagesse, la couleur, la vérité, les draperies, l'intelligence... Nous regardons ce tableau comme un parfait modèle de ce genre, et le premier du Salon. » Wille le loue sans réserve : « d'une très belle exécution, » écrit-il, « et bien fait dans toutes ses parties, principalement les vêtements de satin étaient traités d'une manière excellente 4 ». L'auteur de la Troisième promenade de Critès au Salon se permet une remarque : « M^{lle} Vestier... nous fit beaucoup de plaisir, mais en regardant attentivement les têtes je leur dis : « O têtes qui ne m'entendez pas, « vous êtes charmantes et pleines de grâces, si le rapprochement des « tons analogues et sympathiques constitue l'harmonie pittoresque. » M. Vestier qui m'entendit me chuchota à l'oreille quelques mots qui voulaient dire, ce me semble : « Ne parlez pas si haut, pourquoi dire « mon secret à tout le monde? » Ce juge sévère ne fut pas seul néanmoins à penser ainsi. Le coloriste Vestier, dit l'auteur de l'Impromptu sur le Salon, « est frais sans être fade, il est aimable, mais il l'adopte pour toutes ses têtes ». Enfin, on estime que l'esquisse du portrait de Vestier que l'on apercoit sur le chevalet posé devant Nicole est meilleure et plus vivante que la figure principale même 5. En vérité, si Nicole est plus conventionnelle, plus théàtrale, plus figée, en un mot, c'est parce que Vestier voulait faire un portrait de grande

^{1.} Ce tableau, qui a été exposé en 1864 à la Société des Beaux-Arts de Melun, a été reproduit dans le supplément du *New-York Herald* du 28 juillet 1912. It appartient à M. Trotti, qui a bien voulu nous le laisser reproduire (toile; haut. 0,92; larg. 0,73).

^{2.} P. 198.

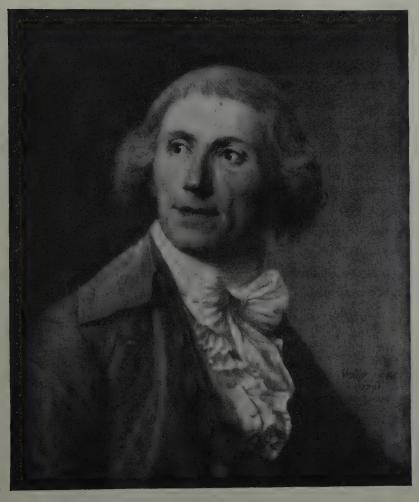
^{3.} Londres, 1785, p. 55.

^{4.} P. 119. Cf. encore Avis important d'une femme, p. 35; L'Espion des peintres, p. 44; Jugement d'un musicien, p. 17; Le Peintre anglais, etc.

^{5.} Un critique plus juste dit, dans ses Observations critiques, que la manière de voir est grande, facile, ce qui doit étonner d'autant plus que cet artiste à l'habitude de peindre la miniature. Toutes ses têtes sont belles et ses draperies sont d'un fini parfait.

allure, et qui n'a guère de pendant, à l'époque Louis XVI, que le célèbre trio de M^{me} Labille-Guiard et de ses deux élèves, que l'on sait.

L'esquisse placée sur le chevalet de Nicole ne perd rien de son attrait ni de son charme dans le portrait en ovale terminé ¹. Le



PORTRAIT D'ANTOINE VESTIER, PAR LUI-MÊME (1791) (Collection de M. Daney de Marcillac.)

peintre est vu jusqu'à la faille, tenant à la main sa palette et regardant de face. Il est vêtu d'un habit gris vert ouvrant sur un gilet jaune. Vestier n'est guère différent de ce qu'il était en 1777. Quant au portrait de Nicole daté de 1787, il est de tous points égal aux meil-

^{1.} Appartient à M. Debladis. Toile ovale : 0,59 \times 0,47.

leures productions des Vigée-Lebrun, des Greuze, des Labille-Guiard. La jeune femme n'est plus dans le somptueux costume de 1785, et même il y a un contraste amusant entre les deux tableaux : celui-ci est aussi simple et intime qu'est imposant celui-là. Nicole, en effet, est occupée à se laver les mains; ses yeux, sa bouche sont si expressifs que l'on est d'abord par eux séduit, puis l'on remarque les natures mortes : l'aiguière, la cuvette, le vase de fleurs diaphane et précieux, la serviette négligemment posée au coin de la table. La chemisette est peinte dans cette gamme de blancs dont j'ai déjà dit la caractéristique; mais ni la robe de couleur verte, ni la ceinture rose n'embellissent l'œuvre, qui est avant toutes choses une étude de bras et de mains. Vestier, qui n'a pas toujours su rendre l'énergie du muscle d'un poignet, ou empêché la chair de paraître flasque, a fait dans cette toile un tour de force. Il semble que les mains vont se mouvoir, et cette attitude, qui pourrait être lassante assez vite, est représentée avec un tel air de vérité que nous n'éprouvons pas à l'examiner la même fatigue que devant le Rieur ou le Bâilleur de Ducreux, par exemple.

La même année, l'artiste expose au Salon du Louvre M^{me} Vestier ayant à ses pieds un enfant qui pince l'oreille d'un chien¹. L'on connaît assez ce portrait à cause duquel l'auteur de L'Ami des artistes au Salon put écrire : « Le dessin est très bien senti, les étoffes parfaitement rendues et d'une belle ordonnance. » C'est, à mon avis, de tous les portraits de famille peints par Vestier le plus conventionnel et le moins vivant. Il rappelle un peu ces toiles de Danloux qui sont plus voisines de l'art décoratif que de la peinture de chevalet. L'auteur des Observations critiques constate avec regret que, dans ce morceau, Vestier sacrifie le principal à l'accessoire2. La Bourgegise au Salon fait cet aveu : « Je gage que tous ces personnages ressemblent, on devine ce qu'ils se disent. Comme ce satin est beau! Il est à pleines mains, on voit le jour sur ces étoffes. » Dans un pamphlet intitulé Encore un coup de patte, nous lisons cette phrase : « Voyez cette grosse femme en robe cerise, en jupon jaune; le bel assortiment de couleurs! » Aussi bien le ton des étoffes est un peu criard, il en faut convenir. Mais le portrait de Nicolas que l'on

^{1.} Toile; 1,76 \times 1,32 (Musée du Louvre, salle Daru; légué par Phidias Vestier en 1874).

^{2. «} M. Vestier », dit-il encore, « montre beaucoup de talent dans ses draperies, mais ses têtes sont un peu trop grises. » Cf. aussi Lanlaire au Salon académique; Lettre d'un amateur de Paris.

aperçoit sur le chevalet et certains détails de l'ameublement méritent qu'on ne soit pas sévère à l'excès pour cette composition.

Le petit écolier Jean-René, « appuyé sur son livre » (Salon de 1789, n° 109) , est une savoureuse peinture dont j'ai déjà souligné



PORTRAIT DE M^{me} NICOLAS VESTIER, PAR ANTOINE VESTIER (1795).
(Collection de M. Daney de Marcillac.)

le charme. L'enfant blond a les cheveux frisés, il porte un gilet rayé crème et rose, et est assis à une table garnie d'un tapis vert. A en juger par ce tableau, l'on conçoit que l'auteur de Remarque sur les

1. Appartient à M. Daney de Marcillac. Toile signée et datée de 1780 : 0.74×0.39 .

ouvrages du Sallon ait écrit : « Les productions de Vestier (1789) n'ont fait qu'accroître l'estime que méritent ses talents. » Il n'y a pas dans le portrait de Jean-René une seule dureté, et le peintre a su donner aux yeux noirs de son fils une douceur et une grâce que Greuze n'a pas dépassées 1.

A partir de la Révolution, Vestier sacrifie le costume au profit de la physionomie : le remarquable buste², qu'il exécute d'après luimême en 4791, fut très apprécié des connaisseurs au Salon du



PORTRAIT DE ZOÉ VESTIER
FILLE DE NICOLAS VESTIER
PAR ANTOINE VESTIER
(Collection de M. Debladis.)

Louvre : « Portrait par M. Vestier, mais il est bon », lisonsnous dans le Guide des amateurs au Salon (nº 334); « bonne tête », écrit l'auteur de l'Explication critique et impartiale. Tourné vers la droite, mais regardant à gauche, il est vêtu d'un habit gorge de pigeon largement ouvert sur une cravate de mousseline; nulle part Vestier n'a fait preuve d'une plus mâle énergie de dessin et d'une matière plus solide. La miniature qu'il exécuta la mème année d'après lui-même et qui est quasi identique au tableau, est sensiblement inférieure à celui-ci³.

En 1795, Vestier peint en pendant à son portrait celui de sa

femme ⁴; elle est de face, le corps tourné vers la droite, en costume de la Révolution : le fichu jaune qu'elle laisse tomber le long des bras fait contraste avec la robe blanche. Plus encore peut-ètre que celui de son mari, le portrait de Marie Reverend fait penser à la facture de David sobre et héroïque, pourrait-on dire. Et quand on compare cette toile à celle où la même année Vestier a représenté M^{me} Nicolas Vestier « tenant dans ses bras son enfant qu'elle nourrit » (d'après le catalogue du Salon de 1795), on admirera sans

- 1. Je cite à dessein Greuze à propos de cette toile qui rappelle par plus d'un point l'*Enfant blond* de la vente Doistau.
 - 2. Appartient à M. Daney de Marcillac.
 - 3. Appartient a M. Debladis. Signée et datée à droite 1791.
- 4. Appartient à M. Daney de Marcillac. Toile, signée et datée « l'an 3 » : 0,64 \times 0,54.

réserve la souplesse de talent du peintre¹. Assise sur un canapé recouvert de soie couleur framboise, elle est vêtue d'une jupe rose tendre, et d'un corsage blanc orné de guipure; sur ses cheveux noirs elle porte un foulard blanc brodé de fleurs. Elle tient dans sa main gauche le bonnet de son fils. Dans la pénombre on aperçoit le petit berceau vert sur lequel est jeté un linge blanc. La figure poupine du bébé (c'est Archimède Vestier) est traitée avec un esprit et une gentillesse aimables; et le peintre a su sans recherche et sans affectation de pose traduire la tendresse maternelle avec une grâce exquise. Cette œuvre a toutes les qualités du tableau de Nicole peignant devant un chevalet, et, plus que celle-ci, elle nous émeut et nous retient à cause de sa bonhomie affable et simple.

Ne comprenait-il pas à merveille l'esprit mutin, la coquetterie naïve de l'enfant, celui qui peignait Zoé jouant avec son jouet ²? La fillette est vètue d'une sorte de blouse gros bleu, et tient une poupée habillée d'une robe blanche, coiffée d'un chapeau à brides, nouées autour du cou. Grâce à une miniature qui représente la future M^{me} Festeau au même âge, datée de 1806³, nous savons l'époque où fut peint ce morceau. Ce n'est donc pas le tableau exposé au Louvre en 1791, comme on l'a cru d'après la remarque du catalogue : « Portrait ovale d'un enfant et de sa poupée. »

De 1766 à 1806, tels sont donc les portraits de famille peints par Vestier. Ils varient d'importance et de qualité, mais de tous, portraits d'épouse ou de fille, portraits de fils ou petite-fille, émane un parfum très pénétrant et très doux, mélancolique aussi, qui vient de très loin, et ne s'est pas évaporé.

CHARLES OULMONT

^{1.} Appartient à M.-Daney de Marcillac. Bois : 1,03 imes 0,80.

^{2.} Appartient à M. Debladis. Toile : 0.385×0.305 .

^{3.} Appartient à M. Daney de Marcillac.

^{4.} M. Arthur de Charmasse (Château de Savilly) possède un portrait de M^{me} Vestier par Vestier, etc.



LE HALAGE, BOIS ORIGINAL DE M. P.-E. COLIN POUR « LES TRAVAUX ET LES JOURS » D'HÉSIODE

A PROPOS D'UNE ÉDITION D'HÉSIODE

DÉCORÉE PAR M. P.-E. COLIN¹



LE VANNIER
BOIS ORIGINAL DE M. P.-E. COLIN
POUR « LES TRAVAUX
ET LES JOURS » D'HÉSIODE

Parmi les aspirations qu'a éveillées chez l'humaniste le progrès des inventions modernes, une des plus nobles le porte à désirer pour les ouvrages de l'esprit la parure de la beauté. Cette pénétration de la culture intellectuelle et esthétique, où aboutissent et se confondent l'affinement de la sensibilité et l'amour des bonnes lettres, est bien pour réjouir notre idéalisme. Aucun luxe ne peut reconnaître, honorer, célébrer à l'excès le labeur de l'écrivain, ni concourir avec trop de faste à en

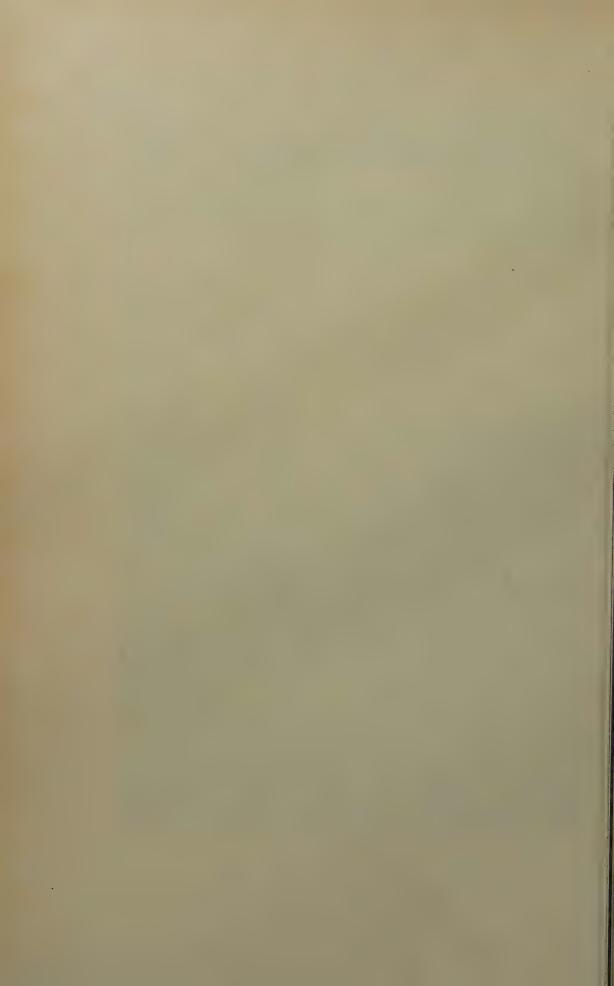
prolonger la survivance. La crainte l'emporte sur l'orgueil chez Horace, quand il oppose à ses poèmes fragiles la résistance de l'airain impérissable. En se mettant au service des lettres, l'art leur paie un tribut légitime; il exalte le mérite et l'extériorise; il augmente notre délectation en rendant sensibles au regard les joies de la pensée, intimes et secrètes; il entretient des admirations qui risquent

t. Les Travaux et les Jours, traduction nouvelle de Paul Mazon suivie de La Terre et l'Homme, par Anatole France. Un vol. in 4 de 228 pages, imprimé par l'Imprimerie Nationale et décoré de 114 bois originaux de P.-E. Colin; tiré à 375 exemplaires numérotés. Paris, Éditions d'art Édouard Pelletan, R. Helleu, successeur.



LES BŒUFS

Bois original de M. P.-E. Colin pour « Les Travaux et les Jours » d'Hésiode.



de s'affaiblir à force de se transmettre traditionnellement; avec plus d'évidence que le commentaire ingénieux, l'image découvre quelle intelligence particulière chaque génération témoigne des chefs-d'œuvre classiques.

Ainsi, naguère, les poésies de Théocrite¹, les Églogues de Virgile², Daphnis et Chloé de Longus³, La Vita Nova de Dante⁴, l'Éloge de la folie d'Érasme⁵, le Don Pablo de Ségovie de Francesco de Quevedo⁶ connurent le lustre d'une vie nouvelle et d'une gloire rajeunie, grâce



LES TERRES DE LABOUR, BOIS ORIGINAL DE M. P.-E. COLIN POUR « LES TRAVAUX ET LES JOURS » D'HÉSIODE

à l'interprétation originale de Giraldon, de Berton, de Pierre Bonnard, de Maurice Denis, d'Auguste Lepère ou de Daniel Vierge. L'idée de célébrer Hésiode et d'élever par le livre un durable monument au meilleur de ses écrits a hanté Édouard Pelletan vers le terme de sa carrière; à réaliser son dessein, il dépensa ce que laisse subsister d'énergie et de liberté l'approche d'une mort lente. Quelque

- 1. Traduction Paul Desjardins (édité pour les Cent bibliophiles, 1910).
- 2. Avec préface d'Émile Gebhart. Plon, éditeur, 1906. Voir sur cette édition des Églogues de Virgile, le compte rendu publié par la Gazette, 1907, t. I, 79.
 - 3. Ambroise Vollard, éditeur, 1902.
 - 4. Traduction de M. Henry Cochin (Coll. du Livre contemporain), 1907.
 - 5. Notice de M. Gabriel Hanotaux (édité pour Les Amis des livres), 1906.
 - 6. Traduit par J.-A. Rosny, Pelletan, éditeur, 1902.

jour la tâche accomplie par l'éditeur artiste du boulevard Saint-Germain devra être récapitulée; les résultats en sont divers, critiquables parfois, comme il arrive pour mainte entreprise humaine, mais l'effort reste, dans son entier, également méritoire. D'augustes amitiés le secondèrent : l'une d'entre elles passe déjà pour historique, et nous voyons sans déplaisir et sans surprise l'élan de la gratitude associer dans un même hommage au lustre vénérable d'Hésiode, la gloire vive du plus moderne fils de la culture hellénique.



LE LABOUR, BOIS ORIGINAL DE M. P.-E. COLIN POUR « LES TRAVAUX ET LES JOURS » D'HÉSIODE

En regard du texte original des *Travaux et des Jours* une traduction neuve, finement nuancée¹, rend intelligible pour tous [le sens qui s'attache à ces règles de vie, à ces exhortations au travail, à ces préceptes de sagesse, aux tableaux du labeur agreste ou maritime, aux récits des légendes héroïques et des superstitions populaires. Afin d'accroître le bénéfice de l'enseignement, Édouard Pelletan s'est avisé de glaner chez Anatole France les opinions émises le long de l'œuvre sur des sujets plus ou moins proches de ceux qui inspirèrent au rhapsode béotien le thème de ses chants. A travers les âges ce

^{1.} Elle fait honneur au parfait helléniste qu'est M. Paul Mazon.

florilège intitulé La Terre et l'Homme forme aux Travaux et aux Jours une suite imprévue, si logique pourtant que l'unité du livre ne s'en trouve pas compromise. Cela tient, eût dit Émile Burnouf, à ce que nous possédons reconstituée de la sorte la double face de l'esprit grec, utilitaire et moraliste avec l'homme d'Ascra, poétique et artiste chez le grand sceptique qui fait revivre parmi nous l'ironie et les grâces ioniennes.



LE TROUPEAU, BOIS ORIGINAL DE M. P.-E. COLIN POUR « LES TRAVAUX ET LES JOURS » D'HÉSIODE

Le décor du livre, très homogène, achève d'établir entre les deux parties de l'ouvrage le lien nécessaire, car il s'agit bien d'une libre paraphrase et nullement d'une mise en images littérale. Au texte des auteurs, M. Paul Colin n'a demandé que de situer sa propre inspiration; il est resté volontairement parallèle à Hésiode et à France. Comme chez Puvis de Chavannes, les scènes épisodiques sont figurées avec un parti de généralisation qui les soustrait à la date d'un temps et à la marque d'un pays; c'est surtout dans les paysages où la nature se montre sous l'aspect d'éternité que M. Paul Colin a le don de

troubler et de ravir. Je sais tel de ces bois qui fait songer à la Charrue de Millet, tant s'insinue profondément en nous l'impression de la solitude et du silence. Dans ses précédentes illustrations 1, M. Paul Colin n'avait pas encore atteint, semble-t-il, à une pareille ampleur. La simplicité expressive des moyens d'expression s'accorde avec la majesté des spectacles évoqués; aucun métier ne saurait, mieux que celui-ci, convenir à la représentation de la terre nourricière ; il en a la rudesse robuste et saine. Entendez bien que, malgré la franchise de si mâles accents, M. Paul Colin ne verse pas dans l'arbitraire des simplifications excessives; l'ordonnance d'un beau livre y répugne et l'équilibre en est rompu dès que la technique du graveur cesse de se varier au gré du caractère typographique; ici encore nous aimons que, selon l'expression grecque, le texte et l'image forment un chœur. Il est juste d'y viser et beau d'y parvenir. Hésiode le premier n'en aurait-il pas su gré à M. Paul Colin, lui qui préconisait si fort la mesure et disait de l'à-propos qu'« il est en tout la qualité suprême 2 »?

R. M.

1. Almanach du bibliophile (1904), Les Philippe (1907), Poèmes du souvenir (1911), Germinal (1912).

2. Les Travaux et les Jours, p. 93.

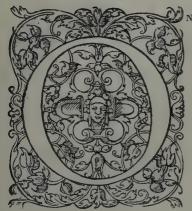


LE BERGER

BOIS ORIGINAL DE M. P;-E. COLIN

POUR « LES TRAVAUX ET LES JOURS » D'HÉSIODE

LES PORTRAITS DE LE NÔTRE



connaît d'André Le Nôtre au moins une effigie authentique: c'est celle que nous a conservée la gravure d'Antoine Masson, exécutée avant la mort de Le Nôtre, et dont la lettre donne le nom et les titres du personnage représenté. Dans certaines épreuves de cette gravure, les noms du peintre et du graveur sont indiqués 'comme il suit ; en bas à gauche, Pint par Carle Marat, et, à droite, Masson del. et sculp. ad vivum.

Le jardinier de Louis XVI aurait donc posé devant Carlo Maratti¹. Tout le monde a pu voir au musée de Versailles un portrait dit de Le Nôtre, attribué par le catalogue à l'artiste italien. La comparaison de cette figure avec celle de Masson ne laisse subsister aucun doute en ce qui concerne l'original du portrait; il faudra seulement examiner si l'auteur de la peinture est bien, sans contestation possible, Carlo Maratti. En troisième lieu, l'église Saint-Roch à Paris possède un buste en marbre par Coysevox représentant notre jardinier. L'authenticité de ce buste se prouve sans difficulté, mais nous aurons à fixer la date de son exécution.

A tort ou à raison, d'autres images passent encore pour être des portraits de Le Nôtre. Ce sont : au musée d'Orléans, un très beau tableau du xviie siècle, sur toile; dans le legs Jones au South Kensington Museum, un émail attribué à Petitot, et dans la collection de lord Spencer une figure de jeune homme.

Enfin il existe de nombreuse copies faites d'après les effigies précédentes. Le graveur anglais John Smith a traduit en manière noire

^{1.} Le peintre italien signe Maratti, en français Maratte.

la gravure de Masson. Parmi les portraits en tapisserie qui décorent la galerie d'Apollon au Louvre, l'un reproduit avec quelques modifications le tableau de Maratti. A Versailles, une copie du même tableau est due au peintre Mauzaisse. On doit de même à Julien Gourdel la copie du buste de Saint-Roch faite pour le musée de Versailles et probablement celle de Trianon. Puis viennent les statues: une en marbre, du sculpteur Auguste Préault, est à Versailles; une autre sur la façade de l'Hôtel de ville à Paris; une troisième sur la corniche du Louvre; une quatrième à Chantilly; une cinquième en Angleterre, à l'entrée d'un jardin d'hiver, près de Liverpool.

Toutes ces reproductions, sauf celle de John Smith, datent du xixe siècle. Elles n'ont aucune valeur documentaire. A ce point de vue, les seules images vraiment intéressantes pour nous sont celles de Maratti et de Masson. Nous verrons en outre ce qu'il faut penser du buste de Saint-Roch, du portrait d'Orléans ou de ceux qui sont dans les collections Jones et Spencer.

* *

Sur ces effigies, originales ou prétendues telles, les papiers de la famille Le Nôtre nous fournissent certains éléments d'information, inédits en partie, que nous allons mettre à profit.

Notre jardinier était un homme de beaucoup d'ordre, entendant la pratique des affaires aussi bien que celle des jardins. Par son testament, en date du 20 février 1700, il règle minutieusement tout ce qui regarde ses funérailles et le partage de ses biens personnels. Une disposition de ce testament concerne le portrait du testateur :

« Le dit testateur donne et lègue au S' Rousseau une copye de son portrait en tableau, telle qu'il la voudra faire faire, avec sa bordure dorée, quy luy seront fournies aux dépens de sa succession. »

Déjà cette clause nous révèle certaines particularités dignes d'attention. Le Nôtre disant « mon portrait en tableau » et non « un de mes portraits » : il est à supposer qu'il n'y en a qu'un. Ensuite ce portrait est encoré en la possession du testateur à la mort de celui-ci, en 1700. Enfin, une copie devant en être léguée à l'un de ses amis, il y a lieu de se demander si cette copie a été réellement faite.

Sur ce dernier point, je ne crois pas qu'on doive concevoir le moindre doute. Le Nôtre et sa femme Françoise Langlois étaient unis par la plus tendre affection. Françoise Langlois, en particulier, adorait son mari, — fort bel homme du reste et de mine distinguée, —

qui lui donna la fortune avec soixante années de parfait bonheur conjugal. On ne peut donc la soupçonner de n'avoir pas fait accomplir les dernières volontés du compagnon qu'elle regrettait. Elle alla même au delà des désirs du défunt en lui faisant construire un tombeau, alors qu'il n'avait demandé qu'une inscription sur une table de marbre noir, posée à l'un des piliers de Saint-Roch, et on sait par ailleurs que d'autres clauses du testament de Le Nôtre furent fidèlement exécutées. Dès lors, pourquoi celle-ci ne l'eùt-elle pas été? A mon avis, la copie a été faite.

Mais voici d'autres détails plus précis.

Le procès-verbal d'apposition des scellés après la mort de Le Nôtre mentionne, sans en donner la liste, dans la salle à manger, « sept portraits de la famille du deffunt ». Ces portraits restèrent en la possession de la veuve, qui mourut le 7 mai 4707, et nous les retrouvons dans son inventaire. Le Nôtre et sa femme ayant perdu leurs enfants, le premier institua pour légataires universels de ses biens propres les enfants ou petits-enfants de ses sœurs Marie et Élisabeth, savoir ses neveux Fréret et ses petits-neveux Le Prince et François Desgots; Françoise Langlois laissa les siens, sous réserve de certains legs, aux enfants de Françoise Bombe, une nièce de son côté, mariée à Claude-Armand Mollet. Lorsque, après la levée des scellés de M^{me} Le Nôtre, on fit l'inventaire de ses meubles, les héritiers du mari s'opposèrent à ce que les sept portraits indiqués ci-dessus fussent inventoriés.

En proceddant, le dit M^{re} Roger procureur des S^{rs} Le Prince et Desgots ès noms et qualités... dit qu'il empesche l'inventaire du portrait du père du dit feu S^r Le Nostre, celuy de la d. dame son espouse (Marie Jacquelin mère de Le Nôtre), celuy du dit feu S^r Le Nostre et de la planche sur laquelle est gravé son portrait par Masson d'après Carlemarat, mesme le portrait de la dame Bouchard sœur du feu S^r Le Nostre et de la d^{elle} Bouchard sa fille niepce du d. feu S^r Le Nostre et celui de la dame Bouvier (?), lesquels portraits il requiert le d. S^r Mollet et les présomptifs héritiers de la deffunte dame Le Nostre de consentir estre présentement mis es mains du S^r Le Prince présent, attendu que ce sont portraits de famille qui ne s'inventorient point¹.

Et en cas de refus il requiert le renvoi de sa demande devant le lieutenant civil.

^{1.} Procès-verbal des scellés de Mme Le Nôtre (Arch. Nat., Y. 15566).

On ne voit suivre cette demande d'aucune ordonnance du lieutenant civil, lequel dut statuer d'ailleurs sur d'autres revendications relatives, par exemple, à la vaisselle d'argent et aux deniers comptants. Cela signifie que, en ce qui regardait les portraits, la demande des héritiers Le Nôtre fut accordée à l'amiable.

De cet incident, nous retiendrons pour notre objet : 1° que Françoise Langlois possédait non seulement le portrait de son mari, mais un portrait du père de celui-ci, qu'on pourrait bien à l'occasion confondre avec le premier; 2° que Le Nôtre ne s'était dessaisi ni du tableau de Maratti ni de la planche de Masson, et que l'un et l'autre passèrent en 1707 dans les familles Fréret, Le Prince ou Desgots.

Observons, en outre, que si d'autres portraits originaux, de sa jeunesse par exemple, auxquels d'ailleurs il n'est fait nulle part aucune allusion, eussent existé, on ne voit pas pour quelles raisons Le Nôtre ne les eût pas conservés comme les précédents; par conséquent, à part le buste de Saint-Roch, toute effigie de notre jardinier, prétendue originale, ne doit être acceptée que si des documents certains, et non pas seulement une vague similitude de traits ou une tradition sans fondement, prouvent son authenticité.

Examinons maintenant ces effigies.

* *

Carlo Maratti¹, peintre et graveur, a travaillé pour Louis XIV. Néanmoins d'après Jean-Pierre Bellori, son biographe, il ne semble pas qu'il ait jamais visité Paris ni Versailles; en France d'ailleurs, les auteurs de mémoires sont muets à son égard. Il faut donc que le portrait de Le Nôtre ait été peint à Rome.

C'est en 1679, à la fin de l'hiver, que Le Nôtre, accompagnant le duc ét la duchesse de Nevers, entreprit un voyage en Italie. Outre qu'il avait depuis longtemps le désir de voir les monuments romains, des raisons de famille le portaient à faire ce voyage. Son petit-neveu Claude Desgots², élève architecte à l'Académie de France à Rome,

4. Carlo Maratti (1625-1713), né à Camerino, dans les Marches d'Ancône. Élève de Sacchi. Portraits et sujets religieux. Passait de son temps pour un des plus grands peintres de l'Europe.

^{2.} Claude Desgots, et François Desgots légataire de Le Nôtre, étaient les petits-fils d'Élisabeth Le Nôtre, sœur de notre contrôleur. Ce dernier avait tendrement aimé cette sœur, morte jeune et reportait sur ses descendants l'affection qu'il avait eue pour elle. Claude Desgots était donc petit-neveu et non, comme on l'a dit, neveu de Le Nôtre.

et auquel il s'intéressait beaucoup, lui donnait quelque inquiétude. Cette jeunesse de l'Académie de France se montrait parfois assez turbulènte, surtout les architectes dont plusieurs durent être exclus



PORTRAIT D'ANDRÉ LE NÔTRE, TABLEAU PAR CARLO MARATTI
(Musée de Versailles.)

pour actes d'indiscipline. Le jeune Desgots avait pris part à ces échauffourées, si l'on en juge par ces mots que Colbert écrivait au directeur Errard le 47 février 4679 : « Vous avez bien fait de remettre à l'Académie le jeune Desgots », et Le Nôtre désirait juger par lui-mème de l'état des choses. En même temps, Colbert l'avait chargé de diverses missions tout au moins officieuses. Sans doute le contrôleur se proposait d'étudier les jardins d'Italie, de rechercher avec soin s'il trouverait « quelque chose d'assez-beau pour mériter d'ètre imité dans les maisons royales »: mais il devait aussi rendre compte à Colbert de tout ce qui regardait l'Académie, encore dans la période de tàtonnement, puis donner son avis sur la statue équestre du roi que le cavalier Bernin était en train d'exécuter, et voir où en étaient les travaux du peintre Maratti et du sculpteur Domenico Guidi qui travaillaient pour le roi. C'est ainsi qu'il connut Maratti, alors en grande réputation, et que celui-ci peignit son portrait.

Au sujet de ce portrait plusieurs questions se posent qui ne seront peut-être pas toutes faciles à élucider.

En premier lieu, la toile du musée de Versailles est-elle l'original peint par Maratti, ou la copie faite pour Rousseau, laquelle, on s'en souvient, peut très bien exister?

Eh bien, à mon avis, cette toile est le tableau de Maratti et non sa copie. Une copie présenterait dans toutes ses parties une unité, sinon de manière, au moins de touche que l'on n'observe pas ici : les deux nappes de la perruque de chaque côté du rabat paraissent avoir été rajoutées et ne s'accordent pas avec le haut; les deux mains ainsi que les manchettes sont manifestement dues à des pinceaux différents; alors que l'exécution de la tête témoigne d'une certaine maîtrise, il y a dans le pouce de la main gauche — celle qui indique quelque chose — une grosse faute de modelé qui fait que ce pouce paraît planté dans le bras. Il n'est guère possible d'admettre que Maratti ait pu commettre une faute aussi grossière.

Mais alors, dira-t-on, vous prouvez par là que la toile n'est pas de Maratti!

Non. Seulement il faut nous entendre. Je pense que le tableau de Versailles est celui du peintre italien, mais je ne crois pas qu'il ait été peint entièrement par lui. En d'autres termes, le portrait était inachevé lorsque au mois de septembre Le Nôtre revint en France. Le Nôtre avait à Rome beaucoup d'occupations. Il n'a pu donner que très peu de séances à Maratti, seulement sans doute lorsque l'été brùlant de Rome le condamnait au repos. Vraisemblablement l'artiste a dù terminer la tète, morceau principal, peut-être

^{1.} Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome: lettres de Colbert au duc d'Estréc, à Errard, à Le Nôtre, des 20 janvier, 17 février, 18 juin, 26 juillet. 2 et 22 août, 15 septembre 1679.

le rabat avec une manchette, et à peine ébaucher le reste qui ne fut achevé qu'à Paris.

Une autre raison vient appuyer cette hypothèse.

Le personnage du portrait est décoré d'un ordre français, comme



PORTRAIT D'ANDRÉ LE NÔTRE 'GRAVURE D'ANTOINE MASSON

le prouvent les fleurs de lys cantonnant les angles de la croix. Or, Carlo Maratti n'a pu peindre cette croix, attendu qu'en 1679, Le Nôtre n'était décoré d'aucun ordre du roi. Il fut fait chevalier de Notre-Dame-du-Mont-Carmel et de Saint-Lazare, par provisions obtenues de Louvois, vicaire général de l'ordre, à la date du

29 août 1681, et chevalier de Saint-Michel, le 16 avrîl 1693¹. Il faut donc qu'on ait peint la croix après coup, lorsqu'on acheva les parties ébauchées du tableau, ce qui, sans invraisemblance, a pu se faire en 1681.

Maintenant faut-il voir dans cette décoration la croix de Saint-Lazare-du-Mont-Carmel? Pour mon compte j'inclinerais vers l'affirmative. Quoi qu'en dise Jal, on ne peut songer ici à l'ordre de Saint-Michel. Le Nôtre et Hardouin-Mansard, décorés ensemble de ce dernier ordre en 1693, obtinrent, par faveur spéciale, l'autorisation de porter leur croix suspendue à un ruban bleu céleste, sorte d'affiliation morganatique à l'ordre du Saint-Esprit². A Versailles, dans le portrait de Mansard par François Detroy, qui fait face à celui de Le Nôtre, le ruban bleu et la croix de Saint-Michel sont nettement visibles. Mais, pour Le Nôtre, la question ne laisse pas d'embarrasser. La couleur rouge du ruban ne fait aucune difficulté puisque le ruban de Saint-Lazare était amarante; seulement la croix, de même forme que celle de Saint-Lazare, et trop petite pour que l'artiste en ait détaillé les ornements, est émaillée de blanc alors qu'elle devait l'être de vert ou d'amarante. Cette croix est en outre dans un médaillon, mais on rencontre celle de Saint-Lazare ainsi placée ou libre. Tout compte fait, je pense qu'il s'agit bien de l'ordre de Saint-Lazare, le blanc étant imputable à la négligence ou plutôt au parti pris de l'artiste.

On a vu qu'en 4707 ce portrait de Le Nôtre passa dans l'une des familles Fréret, Le Prince ou Desgots. A partir de ce moment on perd sa trace. Il ne reparaît qu'en 4822, année où il entre au musée

1. Dates données par l'inventaire de Le Nôtre.

2. Voici les marques distinctives de ces ordres d'après le P. Menestrier (Nouvelle méthode du Blason, Lyon 1770):

Saint-Lazare et du Mont-Carmel. — La croix d'or est à huit pointes, d'un côté émaillée d'amarante, chargée en cœur d'une médaille représentant la Vierge, environnée de rayons d'or, et de l'autre émaillée de sinople avec l'image de saint Lazare; les angles de la croix cantonnés de fleurs de lys d'or; la croix attachée à un ruban amarante qu'on porte au col ou en écharpe.

Saint-Michel. — La croix est d'or à huit pointes, émaillée de blanc, cantonnée de quatre fleurs de lys d'or, chargée en cœur d'une médaille représentant saint Michel foulant aux pieds un dragon, le tout émaillé au naturel. Cette croix est attachée à un grand ruban noir que les chevaliers portent en écharpe.

Saint-Esprit. — La croix d'or à huit pointes, émaillée de blanc, cantonnée de fleurs de lys; en cœur une colombe sans médaille, et de l'autre côté une médaille représentant saint Michel; la croix suspendue à un ruban bleu céleste. Sous Louis XIV, les chevaliers du Saint-Esprit recevaient préalablement l'ordre de Saint-Michel.

du Louvre. Malheureusement les archives de ce musée ne contiennent à son sujet que cette brève indication : « Portrait de Le Nôtre. — Entré en 1822. — Acquisition », sans noms de propriétaire ni de lieu de provenance . L'identification fut obtenue sans aucun doute



PORTRAIT D'ANDRÉ LE NÔTRE GRAVURE DE JOHN SMITH

au moyen de la gravure de Masson. Du Louvre il passa directement à Versailles.

1. J'adresse ici mes très vifs remerciements à l'aimable archiviste du Louvre, M. E. Morand, pour les recherches qu'il a bien voulu faire pour moi au sujet de ce portrait. La gravure de Masson ' reproduit exactement la composition de Maratti, sauf qu'elle renverse l'image dans le sens horizontal, comme le fait une glace. Ainsi la main droite devient la main gauche et le personnage regarde de trois quarts à gauche au lieu de regarder à droite. Masson grava sa planche en 1692, du vivant de Le Nôtre. Ayant fait son dessin d'après le tableau, il put le retoucher sur nature; tel est du moins le sens de son ad vivum de la lettre. Celle-ci se compose des mots: André Le Nostre coner du Roy, controlleur général ancien des Bastimens de Sa Maté, Jardins, Arts et Manufactures de France; au-dessous, à gauche: Pint par Carle Marat, et à droite, Masson del. et sculp. ad vivum. La planche étant terminée avant 1693, le titre Chevalier de l'ordre de Saint Michel fut ajouté plus tard, après le nom du personnage.

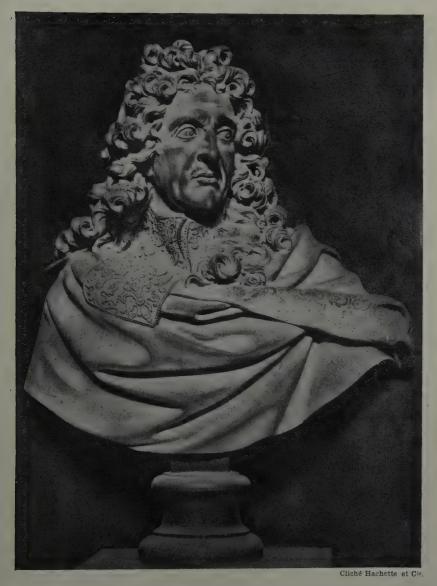
D'après le Peintre-graveur français de Robert Dumesnil, on connaît six états de cette planche : 1° avant toute lettre; le papier que Le Nôtre tient à la main est différent de celui qu'on voit dans les épreuves ordinaires; il ne forme pas de plis; les cheveux sont enroulés et aucune mèche ne se détache pour tomber sur le front; — 2° avant la lettre; — 3° avant le titre de chevalier de l'ordre de Saint-Michel et avec les mots Parisiis 1692; — 4° avant le titre en question, mais les mots Parisiis 1692 étant effacés; — 5° avec le titre en question après le nom du personnage; — 6° avec les noms du peintre et du graveur, comme il a été dit plus haut. Cette gravure a 15 pouces de haut sur un peu plus de 12 pouces de large.

Lorsqu'en 1662 Le Nôtre traversa la Manche pour aller créer des jardins en Angleterre, le graveur John Smith² était âgé de dix ans; d'après ses biographes il ne semble pas qu'il ait jamais vu Paris, du moins au xvii^e siècle. Son portrait de Le Nôtre en manière noire ne peut donc avoir été fait que d'après la gravure de Masson. Il la reproduit d'ailleurs exactement, en en changeant le sens comme il fallait s'y attendre. Le médaillon qui supporte la croix, dans Masson comme dans Maratti, est ici supprimé, et remplacé par une croix libre, qui paraît être celle de Saint-Michel.

Le buste de Saint-Roch n'existait pas du vivant de Le Nôtre. Françoise Langlois en fit la commande à Coysevox lorsqu'elle voulut élever un tombeau à son mari. « Il fut », dit Claude Desgots en

Antoine Masson (1636-1700), né à Loury près Orléans. Bon graveur.
 John Smith (1652-1742), graveur en manière noire; élève de Beckett. Travailla chez le peintre Kneller dont il a gravé presque tous les portraits.

parlant de son grand-oncle¹, « enterré à Saint-Roch, dans une chapelle qu'il avait possédée. On y voit son épitaphe au-dessous de son



BUSTE D'ANDRÉ LE NÔTRE, MARBRE PAR COYSEVOX (Église Saint-Roch, Paris.)

buste en marbre, que ses parents firent faire par le célèbre Coysevox,

1. Abrégé de la vie de Le Nôtre dans la Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire, t. IX, p. 459, et dans la Continuation du Dictionnaire de Bayle, par Chauffepié. sculpteur du roi. » Germain Brice et Piganiol attribuent de même ce buste à Coysevox.

Ainsi le buste en marbre de l'église Saint-Roch fut exécuté seulement après la mort de Le Nôtre. Dès lors il ne peut être qu'une répétition du portrait de Maratti, dont il reproduit en effet l'attitude, et dont il conserve assez fidèlement la ressemblance. Le sculpteur a seulement allégé la perruque, très lourde dans le tableau. Ce marbre de Coysevox orna le tombeau de Le Nôtre jusqu'en 1794. A cette époque, il fut transporté au Musée des Monuments français. Voici ce que nous lisons à ce sujet dans le *Journal* d'Alexandre Lenoir publié par Courajod ¹:

1er Fructidor, an II (18 août 1794). — Reçu du citoyen Sturler (agent de la commune de Paris)...

421. — Le dit. Reçu du même, de l'église Saint-Roch, le buste en marbre de Le Nostre, célèbre jardinier de Louis XIV, plus le tombeau de Maupertuis.

Le buste de Le Nôtre fut définitivement catalogué sous le n° 296, comme on le voit dans les différentes éditions du *Musée des Monuments Français*, publiées par Lenoir, par exemple dans l'édition de 1806, t. V, p. 51 :

N° 296. — Le buste en marbre d'André Le Nostre, intendant et architecte des jardins de Louis XIV, fait par Coysevox, pour une chapelle que cet artiste [Le Nôtre] avait à Saint-Roch.

En 1816, le Musée des Monuments français ayant été supprimé par décret du 18 décembre, le marbre de Coysevox fut rendu à l'église Saint-Roch. Nous en avons la preuve encore par Alexandre Lenoir. Celui-ci, dans son édition de 1821 du Musée des Monuments Français, t. VIII, page 172, inséra un état des statues, bas-reliefs, tombeaux, etc., retirés du Musée et transportés à Saint-Denis, au musée du roi, ou restitués à des particuliers et aux églises ². Voici la notice concernant Le Nôtre.

Objets donnés ou rendus aux églises à Saint-Roch. — N° 296. André Le Nostre, buste en marbre.

On voit encore actuellement ce marbre dans une chapelle de l'église Saint-Roch. Il n'a jamais été perdu de vue; par conséquent

1. Journal d'Alexandre Lenoir, t. I, p. 59.

^{2.} État donné par Courajod dans le Journal d'Alexandre Lenoir, t. I, p. 79.

son authenticité ne peut faire l'objet d'aucun doute. Dans son exécution, sinon dans sa conception, c'est une œuvre originale de Coysevox¹.

* *

Le portrait du musée d'Orléans est un très beau tableau, tout à fait digne d'une étude particulière. Mais ici je ne puis en dire qu'une chose : ce portrait n'est pas celui d'André Le Nôtre. On s'en assure aisément en le comparant à la figure de Maratti ou à celle de Masson. Je me rallierais d'ailleurs volontiers à l'opinion de ceux qui voudraient y voir le portrait de Jean Le Nôtre, père d'André. M^{me} Jahan, née Marcille, le donna au musée d'Orléans, en souvenir de son père, autrefois conservateur de ce musée. Il fut acquis dans l'Orléanais par l'un des ancêtres de M^{m3} Jahan. On ne sait rien de plus sur son origine. Or le portrait de Jean Le Nôtre passa, comme on l'a vu, dans une des familles Fréret, Le Prince ou Desgots, et les Fréret habitaient Orléans. Il se pourrait donc que le tableau vint de là.

Je n'ai pu me procurer que des renseignements sommaires sur le portrait de jeune homme appartenant à la collection Spencer. Évidemment, Le Nôtre et Charles Le Brun ayant travaillé tous deux chez Simon Vouet, où ils se lièrent d'amitié, on ne voit a priori aucune impossibilité à ce que Le Brun ait brossé quelque étude d'après son ami. Mais une objection peut être faite à l'existence d'une telle étude, que Le Brun n'avait aucun motif de conserver : pourquoi ne se trouvait-elle pas chez Le Nôtre avec les autres portraits de famille? Il devait pourtant être cher au contrôleur, cet unique souvenir de sa jeunesse, et à Françoise Langlois encore plus! Jusqu'à preuve du contraire, je ne crois donc pas que cette figure de jeune homme soit celle de Le Nôtre.

M. Henri Bordier a fait ici même une étude des émaux de Petitot conservés au South-Kensington Museum². La miniature cataloguée comme représentant André Le Nôtre paraît bien être du célèbre émailliste genevois. Mais son identification prête aux mêmes cri-

^{1.} Une réplique de ce buste, en bronze, fondue par M. Hébrard, surmontera le monument de Le Nôtre qui doit être inauguré le mois prochain dans le jardin des Tuileries.

^{2.} Les Émaux de Petitot en Angleterre, par Henri Bordier (Gazette des Beaux-Arts, 1867, t. I, p. 168).

tiques que celle du jeune homme précédent. La similitude entre les traits du personnage représenté et ceux des images authentiques paraît plutôt contestable, et l'existence d'un portrait de Le Nôtre par Petitot n'est attestée par aucun document. Jusqu'à nouvel ordre, nous laisserons prudemment cette figure en marge de notre liste.

Ainsi, les effigies de Le Nôtre, nombreuses et diverses en apparence dérivent toutes d'un même prototype. Par un hasard singulier, un Italien eut seul la pensée de peindre l'illustre jardinier, alors que cette tâche semblait naturellement réservée à l'un des grands portraitistes français du temps. Mignard vécut de longues années en Italie, et nous avons son image par des Français; Le Nôtre ne séjourna que six mois à Rome et en rapporta son portrait. Après tout, il n'eut pas lieu de se plaindre, puisque celui qui nous a conservé ses traits passait au xvue siècle pour un des plus grands peintres de l'Europe.

C. GABILLOT



L'ART EN ESPAGNE AU XVIIIE SIÈCLE



FONTAINE DE LATONE
PAR R. FRÉMIN,
A. ET H. DUMANDRÉ
(Jardins de la Granja.)

Le xviiie siècle, si brillant en France, fut une époque de complète décadence en Espagne. Il est presque impossible de s'imaginer dans quel abandon les lettres et les arts tombèrent alors dans la péninsule. La vie intellectuelle sembla complètement éteinte dans la patrie de Cervantes et de Velazquez.

Quelque bien intentionnés qu'aient été les princes de la maison de Bourbon, ils ne purent relever et ressusciter l'art, qui se mourait lentement de consomption. Le premier d'entre eux, le duc d'Anjou, petit-fils de Louis XIV, devenu Philippe V d'Espagne, après les longues luttes de la guerre de Succession, s'efforça, une fois le calme revenu, de restaurer le culte du beau dans ses États, mais ce fut en vain. Plus tard, en 1751, Ferdinand VI crut y remédier en créant l'Académie San Fernando, qu'il dota

généreusement; les résultats, loin de répondre aux espérances du souverain, furent piteux au point de vue de la peinture, médiocres au point de vue de la sculpture, un peu meilleurs, et c'est tout, au point de vue de l'architecture.

Dès le xVII^e siècle, l'architecture, en décadence, témoigne, dans ses manifestations, d'une tendance malheureuse vers l'exagération et même le maniérisme, qui ne feront que s'accentuer au xVIII^e. Les architectes cherchent leurs modèles en Italie, s'éprennent des ouvrages de l'Algarde, de Borromini, du Bernin. Leurs constructions

ne sont plus que des adaptations, plus ou moins réussies, du style gréco-romain, dont ils exagèrent encore les défauts, la lourdeur, la prétention surtout.

Dès les premières années du xviiie siècle, Teodoro Ardemans dresse le fastueux retable de la collégiale de San Ildefonso, à la Granja, près de Ségovie, achevé en 1724; Narciso Tome élève en 1752 dans la cathédrale de Tolède, l'encombrant transparent qui porte sa réputation aux nues et lui vaut du chapitre de la basilique de Léon la commande du maître-autel de ce sanctuaire.

Les mêmes principes déplorables dirigent Figueroa dans les plans de l'église conventuelle de San Pablo, à Séville; Dardero, dans ceux de l'église d'Urdés; Arroyo, dans la construction de l'hôtel de la Monnaie, à Madrid. Mais ces différents monuments appartiennent encore quelque peu au xvii°siècle, tout au moins dans leur conception. La chute devient plus profonde, plus absolue, avec Izquierdo, Pedro de Ribera, José de Churriguera, qui eut le triste honneur de donner sonnom à un style lourd et rococo, dont l'exubérante fantaisie dépasse en extravagance tout ce que l'on peut imaginer; et peut-être, cependant, José de Churriguera est-il, des architectes de son temps, le moins churrigueresque.

De ce style, aux lignes tourmentées, aux formes contournées qui manque de proportions, de mesure, et cherche à faire naître l'illusion de la grandeur par l'accumulation du décor, par la courbure des lignes, nous trouvons d'innombrables exemples de tous côtés, surtout à Madrid, dans les églises, toutes à coupoles, de Calatrava, de San José, de San Millan, de San Sebastian, dans la façade de l'hospice de San Fernando; ces trois derniers édifices, dus à Pedro de Ribera, le coryphée du genre, ne présentent que pans coupés, frontispices tronqués, vases, cassolettes, urnes, flammes, pinacles, frontons, et astragales.

Certains monuments de cette époque sont loin, cependant, d'être sans valeur; mais ceux-ci furent élevés, tout au moins en partie, par des étrangers, témoin le palais de la Granja, commencé en 1721, sous la direction de Teodoro Ardemans avec la collaboration de François Carlier et d'Étienne Boutelon, tous deux Français; témoin surtout le Palais royal de Madrid, dont la première pierre fut posée le 7 avril 1730, construit d'après les plans du prêtre sicilien Filippo Juvara, considérablement modifiés et retouchés par son élève, un autre Italien, Giovanni Battista Sacchetti.

Il faut convenir que peu de capitales logent mieux leur souverain.

Aussi rien de plus naturel que l'apostrophe de Napoléon au roi Joseph :

« Mon frère, vous serez mieux logé que moi. » Citons encore un monument d'un autre genre, qui n'est pas non



« LE TRANSPARENT », PAR NARCISO TOME
(Cathédrale de Tolède.)

plus sans mérite : la Puerta de Alcala, véritable arc triomphal, dressé en 1778, en commémoration de l'entrée de Charles III dans sa capitale, encore l'œuvre d'un étranger, l'Italien Sabatini.

Tout à la fin du siècle, les édifices castillans ne sont plus conçus, comme d'ailleurs ceux de l'Europe entière après les découvertes d'Herculanum et de Pompéi, que sur des plans de temples grecs et romains.

Les architectes, entichés de simplicité, de noblesse, ne produisent plus de tous côtés que grandes façades lisses, que petites colonnes se dressant sur d'énormes soubassements n'ayant rien à voir avec le

goût et le sentiment national.

En élevant le grand retable de la collégiale de San Ildefonso, dont nous avons déjà parlé, Teodoro Ardemans ne faisait qu'accomplir une faible part de la tâche dont l'avait chargé Philippe V, de créer la résidence de la Granja, le Versailles espagnol.

A ces divers travaux furent surtout employés des artisans et des artistes français. Les nivellements de terrains sont l'ouvrage de l'ingénieur Marchand, le dessin et la plantation des jardins, d'Étienne Boutelon, qui, comme nous savons, avec François Carlier avait travaillé au palais, quelque peu aidé néanmoins par l'Italien Proccaccini.

Des àpres et maigres terrains escarpés et incultes de San Ildefonso, à peine couverts de fougères, de genêts, de peupliers

et de sapins, les deux émules de Le Nôtre tirèrent un très heureux parti. Ils nivelèrent les monticules, firent sauter les rochers, ouvrirent des horizons, ménagèrent des perspectives, plantèrent des arbres, dressèrent des charmilles, dessinèrent des allées, creusèrent des bassins, amenèrent de l'eau, firent jaillir des cascades, bref, transformèrent un site désolé et sauvage en un parc noble et majestueux.

L'Olympe descendit tout naturellement dans ces jardins faits pour lui. Jupiter et sa cour de dieux et demi-dieux y régnèrent vite en maîtres; à leur suite, les satyres, les faunes, les nymphes y



FAÇADE DE L'HOSPICE SAN FERNANDO A MADRID, PAR P. DE RIBERA

élurent domicile, s'y cachèrent sous les ombrages, s'ébattirent dans les pièces d'eau.

Partout des statues, à tous les coins d'allées, des termes, des vases enguirlandés, des urnes sur des piédestaux, à tous les carrefours, des bassins d'où l'eau jaillit de côté et d'autre, éclaboussant des sirènes qui jouent de la trompe, des tritons qui soutiennent des vasques superposées, des chevaux marins, des monstres aquatiques de toute espèce.

Au milieu des bassins surgissent les Quatre Éléments, les Trois



PALAIS DE LA GRANJA, PRÈS SÉGOVIE, PAR T. ARDEMANS

Grâces, Neptune et son cortège; Andromaque délivrée par Persée; Latone assaillie avec ses enfants par les paysans de Lycée qu'elle change en grenouilles, etc. Ces groupes, ces statues, ces vases, ces urnes sont tous œuvres d'artistes français, de Jean Thierry, de René Frémin, de Jacques Bousseau, d'Antoine et Hubert Dumandré, de Pierre Pitué.

Jean Thierry, originaire de Lyon, fut appelé à la cour d'Espagne en 1721. Il y resta sept ans; gratifié d'une pension de 2000 livres, il rentra en France en 1728 et alla mourir dans sa ville natale, en 1739.

René Frémin, né à Paris en 1672, élève de Girardon et de Coysevox, vint dans les Castilles en même temps que Jean Thierry. Il y séjourna onze années, jusqu'en 1738, fort apprécié du souverain qui le nomma, en 1727, son premier sculpteur et lui octroya des lettres de noblesse. Il s'éteignit à Paris en 1744. On voit de lui, au musée du Louvre, les statues de *Flore* et de *Diane*.

Jacques Bousseau, que Cean Bermudez appelle Buso, originaire du bourg poitevin de Chavagnac, devint, lui aussi, premier sculpteur du roi d'Espagne; il ne revit pas sa patrie et mourut dans les Castilles en 1740.

Pierre Pitué arriva en Espagne entre 1743 et 1744.

Les frères Antoine et Hubert Dumandré, de famille noble, virent le jour à Tencry, en Lorraine; d'abord cadets dans le régiment de



PALAIS ROYAL DE MADRID, PAR F. JUVARA ET G.-B. SACCHETTI

Picardie, ils abandonnèrent les armes pour entrer dans l'atelier de Coustou, où peut-être rencontrèrent-ils Jacques Bousseau. Venus jeunes encore dans la péninsule, ils ne la quittèrent plus. Hubert Dumandré finit sa vie à Madrid âgé de plus de quatre-vingts ans; son frère Antoine, plus jeune que lui, l'avait précédé de vingt ans dans la tombe.

Inutile d'énumérer les productions respectives de ces différents artistes à la Granja, d'autant plus qu'ils travaillèrent presque constamment en collaboration, que nombre de groupes, de statues, de vases, commencés par Jean Thierry et René Frémin, furent achevés par Jacques Bousseau, Pierre Pitué et les Dumandré; que diverses esquisses ou maquettes des premiers, furent l'origine ou le modèle de productions des seconds.

En dehors de ces ouvrages, René Frémin taille en marbre les bustes de Philippe V, de la reine Isabelle Farnèse et de leur fils

Louis; Antoine Dumandré sculpte pour le palais royal de Madrid la statue de Gédéon, et pour les parterres de la résidence d'Aranjuez la fontaine du Tage. Hubert Dumandré est avec Pierre Pitué l'auteur du tombeau élevé dans la collégiale de San Ildefonso à Philippe V et à la reine Isabelle, consistant en un sarcophage sur un piédestal de marbre blanc, soutenu par les figures de la Charité et de la Douleur portant chacune un médaillon du roi et de la reine, le tout dominé par deux Anges présentant l'écusson royal.

Un autre artiste, Robert Michel, clôt pour ainsi dire cet exode



PUERTA DE ALCALA, A MADRID, PAR SABATINI

d'artistes français. Ce dernier venu, né au Puy-en-Velay en 1720, qui n'alla jamais à Paris, mais étudia seulement à Montpellier, est néanmoins le plus remarquable d'entre eux. Il franchit les Pyrénées de sa propre initiative et, dès son arrivée à Madrid, se fit connaître par une statue en bois du *Père Éternel*, aujourd'hui dans la cathédrale de Murcie.

Vite apprécié, il fut élevé par Ferdinand VI à la dignité de sculpteur de la Chambre et plus tard appelé à la direction des travaux de sculpture du royaume; il mourut en 1785. Au nombre de ses meilleures productions, il convient de citer : à Madrid, les statues de Saint Ferdinand et de Sainte Barbe exécutées pour le Buen Retiro; celles des Quatre Prophètes, pour l'église de San Millan; les statues de Saint Martin de Loynaz et de Saint Prudent, pour l'église de San Ignacio; le tombeau du duc d'Arcos, placé dans l'église San Marcos;

les trophées et ornements de la façade du palais de la Aduana et de la Puerta de Alcala; dans le cloitre de la cathédrale de Pampelune, le tombeau du comte de Gages, consistant en un sarcophage en marbre, avec deux enfants soutenant les armes du défunt en bronze.

L'influence de ces sculpteurs français fut incontestablement heureuse pour l'Espagne. Elle arrêta un instant leurs confrères castillans dans la déplorable voie où ils s'étaient engagés à la suite des



VASE DU PARTERRE D'ANDRO MAQUE PAR J. THIERRY ET R. FRÉMIN (Jardins de la Granja.)

churrigueresques. Il est certain qu'à côté de ces derniers les Jean Thierry, les René Frémin, les Pierre Pitué, les frères Dumandré, surtout Robert Michel, étaient presque des génies; mais, entichés de romanisme, élevés dans le culte de la sculpture pompeuse et surtout décorative prònée et intronisée en France par les enseignements du peintre Le Brun et aussi par le Bernin, malgré le très court séjour de celui-ci à Paris, ils ne pouvaient rendre la vie à un art qui s'éteignait.

Au delà des Pyrénées, on admira surtout leur excessive habileté de main, qui ne leur a malheureusement que trop servi à faire saillir les biceps, à soulever,

sans cause apparente, des draperies de convention.

Les sculpteurs italiens sont beaucoup plus rares à cette époque en Espagne que les sculpteurs français.

Tout au plus, trouvons-nous à citer Giovanni Domenico Olivieri, de Carrare, qui, après avoir été occupé à Turin par les princes de Savoie, vint, sur les instances du marquis de Villarias, à Madrid où il fut le premier directeur de l'Académie San Fernando.

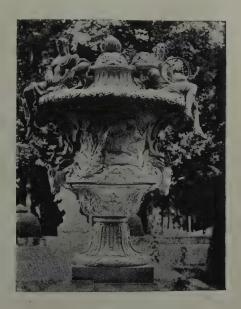
Dans ce milieu du xviii° siècle, au goût si délicat, si pondéré, si fin, si exquis en France, l'attrait du redondant, du boursouflé, de l'exagération domine en Espagne, à un point dont il est difficile de se faire une idée. Les Castilles, le pays d'élection du spiritualisme, tout au moins sous des formes naturalistes, s'éprennent de mondanité

interlope, de grâce faisandée, toutes choses en complet et absolu désaccord avec le tempérament national.

Les sculpteurs espagnols produisent alors des statues prétentieuses, aux allures tortillées, aux poses contournées, aux gestes à la fois emphatiques et enfantins. Pour leurs personnifications religieuses, impossible de rien imaginer de plus extravagant. Le Christ n'est plus, — n'oublions pas que nous sommes dans la patrie de Berruguete, de Becerra, de Gregorio Fernandez, de Martinez Montañes,

d'Alonso Cano, — qu'un bellàtre sur la croix duquel la Madeleine se penche avec un sourire galant; la Vierge, une jolie femme au gracieux minois; l'Enfant Dieu, un bambino grassouillet et bouffi. Ces figures en baudruche détonnent décidément par trop dans les États de Philippe II.

Hélas! deux derniers artistes français, venus travailler en Andalousie dans la seconde moitié du xviii^o siècle, n'échappèrent pas à l'air ambiant, et leurs productions dans leur nouvelle patrie participent du mauvais goût général. Ce sont deux Provençaux, l'un architecte, Balthasar Graveton, l'autre sculpteur, Michel Verdiguier, ce dernier di-



VASE DU PARTERRE DE LA RENOMMÉE PAR J. THIERRY ET R. FRÉMIN (Jardins de la Granja.)

recteur et recteur de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, qui, vers 1765, élevèrent à Cordoue, sur une petite place proche de la mosquée, un monument des plus bizarres, en l'honneur de l'archange Raphaël, patron de la ville.

Cette construction, nommée le « Triunfo », consiste en une colonne de marbre rose, terminée par un chapiteau corinthien en bronze doré que domine la statue de l'archange, également en bronze doré. La colonne repose sur une sorte de lanterne ou d'édicule avec portes, dont le soubassement en forme de rocaille porte les effigies de saint Acisclo, de sainte Victoire, de sainte Barbe, un lion, un cheval, un monstre marin et un palmier, groupement assez paradoxal. Inutile, après cela, de parler des autres productions de Verdiguier, toutes

aussi étranges, qui se trouvent dans la mosquée de Cordoue et dans la cathédrale de Jaen.

L'art descend toujours de plus en plus bas.

Les groupes, les statues, les bas-reliefs des sculpteurs de la péninsule deviennent absolument extravagants et ridicules; on en trouve un exemple dans la porte du *palacio* du marquis de Dos Aguas à Valence, qui est bien la chose la plus extraordinaire qui se puisse imaginer.

Les malheureux artistes espagnols, au goût dépravé et perverti, remplacent alors les superbes retables gothiques et Renaissance, qu'ils jettent à bas, par de lourds échafaudages de bois doré, contournés et tarabiscotés, soutenus par des colonnes torses couvertes de pampres, entre lesquelles, vaille que vaille, ils font entrer des figures estropiées à force d'être contournées et disloquées.

C'est le moment où un sculpteur basque, Felipe Arismendi, encombre les églises de la frontière pyrénéenne, de ses ouvrages extravagants, se servant pour modèles de ses groupes ou de ses statues, de soldats et d'hommes du peuple qu'il faisait enivrer et dont il reproduisait alors les traits contractés et les attitudes furibondes.

La réaction était fatale, inévitable; elle se produisit dans les toutes dernières années du siècle; ainsi que l'architecture l'avait fait, la sculpture tourna les yeux vers Athènes et Rome, à la recherche d'un idéal de convention, d'une beauté de commande, et ne produisit plus que des œuvres froides et gourmées, des imitations poncives, emphatiques et veules des chefs-d'œuvre grecs et latins. C'en fut fini du peu qui subsistait encore de la sève naturaliste inhérente au tempérament national.

Comme l'architecture, comme la sculpture, la peinture, dès les premières années du xviiie siècle, subit les influences françaises et italiennes. Rien de plus naturel d'ailleurs, avec ses nouveaux souverains, le roi français, la reine italienne.

Philippe V, sous l'inspiration de Le Brun, tout-puissant à la cour de son grand-père, appela d'abord auprès de lui René-Antoine Houasse, que les Espagnols nomment Hovase ou Ovas, né à Paris en 1675, dont on voit au musée du Prado, à Madrid, un portrait de femme en vêtements turcs.

Cet artiste ne fit qu'un assez court séjour en Espagne et retourna en France où il mourut en 1707. Son fils, Michel-Ange Houasse, qui le remplaça dans les Castilles, où il se fixa sans esprit de retour, s'y éteignit en 1730. De ce dernier, non seulement la grande galerie madrilène montre plusieurs toiles, mais d'autres œuvres portant sa signature se rencontrent de tous côtés dans la péninsule.

A Michel-Ange Houasse succède dans la faveur royale Jean Ranc, né à Montpellier en 1674, mort à Madrid en 1735, un des meilleurs élèves de Rigaud, dont il épousa la nièce. Il fut le portraitiste attitré de la cour. Le musée du Prado et les palais royaux montrent de lui de



FONTAINE DE NEPTUNE, PAR R. FRÉMIN
(Jardins de la Granja.);

nombreuses effigies exécutées dans un bon sentiment décoratif; l'Académie San Fernando, un beau portrait de son compatriote le sculpteur Robert Michel, qu'il avait peut-être connu à Montpellier. On peut encore voir deux intéressants portraits par Ranc au musée de sa ville natale : l'un de Louis XV, l'autre de Nicolas Lamoignon, intendant de la province du Languedoc.

Jean Ranc disparu, Louis-Michel Vanloo, né à Toulon en 1707, mort à Paris en 1771, prend sa place comme peintre de la Chambre. De celui-ci, dont le Louvre conserve Daphné poursuivie par Apollon, son morceau de réception à l'Académie de peinture, la galerie du

Prado possède deux effigies d'infantes, un portrait de *Philippe V* en pied et une immense toile de plus de cinq mètres de largeur, sur quatre de hauteur, des plus intéressantes et des mieux ordonnancées, représentant le souverain entouré des divers membres de la famille

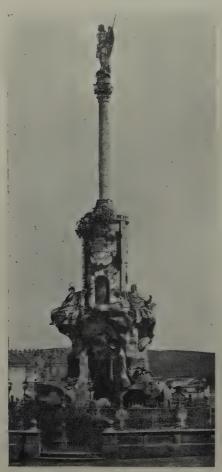
royale, dans un salon du palais de la Granja.

A côté des artistes français, les princes de Bourbon en firent venir d'autres d'Italiè, suivant en cela l'exemple donné par leurs prédécesseurs de la maison d'Autriche.

A la fin de son règne, Charles II avait appelé à Madrid Luca Giordano, dont l'arrivée causa la mort de l'infortuné Claudio Coello que le nouveau venu fit oublier, qui fût certainement devenu un des grands maîtres nationaux și la destinée l'eût fait naître aux jours de Philippe II ou de Philippe IV, mais qui eut la malchance d'ètre venu trop jeune dans un monde trop vieux. Il ne faut pas trop s'étonner, encore moins s'indigner du succès de celui qu'on avait surnommé Fa Presto, N'avons-nous pas la raison de sa réussite dans ses plafonds de l'église et de l'escalier du cloître de l'Escurial, de la sacristie de la cathédrale de Tolède, dans

venu trop jeune dans un monde trop vieux. Il ne faut pas trop s'étonner, encore moins s'indigner du succès de celui qu'on avait surnommé Fa Presto. N'avons-nous pas la raison de sa réussite dans ses plafonds de l'église et de l'escalier du cloître de l'Escurial, de la sacristie de la cathédrale de Tolède, dans ses peintures de la basilique de Nuestra Señora de Atocha, dans ses tableaux et esquisses recueillis par le Prado, surtout dans son immense décoration de l'ancien palais des Ambassadeurs du Buen

Retiro, à Madrid, transformé aujourd'hui en musée de reproductions? Cette dernière œuvre, exécutée sur une voûte concave de cinq mètres de profondeur, ne mesure pas moins de vingt et un mètres de longueur sur treize de largeur. Elle figure une allégorie assez



compliquée de L'Institution de la Toison d'Or, mélange de sacré et de profane, étrange et paradoxal amalgame de divinités du ciel chrétien et de l'Olympe païen, évoluant dans une atmosphère empruntée aux éléments les plus divers. Malgré tout, la composition ne manque ni



PORTRAIT DU SCULPTEUR ROBERT MICHEL, PAR JEAN RANC
(Academie San Fernando, Madrid.)

d'allure ni de grandeur. On ne peut refuser à son auteur le sens de l'invention, de l'agencement des groupes. Impossible, dans ce formidable ensemble, de découvrir la moindre trace de lassitude, de fatigue; tout au contraire, on y voit un entrain sans pareil, une aisance sans limites. Si Luca Giordano est un artiste de décadence, s'il a commis

maints et maints pastiches, il n'en demeure pas moins un vrai

peintre.

L'influence italienne se poursuit dans la péninsule ibérique avec Giacomo Amiconi, né à Venise en 1675, mort en 1752, appelé par Philippe V, qui l'éleva à la dignité de peintre de la Chambre. Le Prado possède de lui un portrait d'infante et trois compositions d'un coloris assez fade, mais d'un arrangement subtil; avec Giaquinto Corrado, né à Mofleta, dans le royaume de Naples, dans les dernières années du xvıı° siècle, qui retourna mourir dans sa patrie èn 1765. Giaquinto Corrado, qui devint, lui aussi, peintre de la Chambre et, en outre, directeur de l'Académie San Fernando, fut un des meilleurs élèves de Luca Giordano, comme en témoignent les esquisses, pleines de brio et d'éclat, de ses décorations du palais royal de Madrid, aujourd'hui au musée du Prado.

A quoi bon, maintenant, nous attarder à Jacopo Nani, peintre de paysages et de natures mortes, occupé par Charles III, à Domingo Maria Sanni, tous deux venus de Naples, ce dernier, nommé peintre de la Chambre de Ferdinand VI et *aposentador* du palais de San Ildefonso? Arrivons sans plus tarder à Gio. Battista Tiepolo, dont le plafond de la salle du trône du palais royal de Madrid, représentant, dans une étrange promiscuité, l'Espagne entourée de ses colonies, des Vertus théologales, de dieux et de déesses du ciel païen, n'en est pas moins presque un chef-d'œuvre.

Gio. Battista Tiepolo, de la lignée des grands maîtres vénitiens, est le petit-fils très reconnaissable du Titien et du Tintoret, le proche parent de Paul Véronèse. Mais l'art de ceux-ci est l'art d'un peuple à son point culminant; le sien n'est plus que celui d'une nation sur le point de disparaître. S'il a encore la fécondité, l'imagination de ses grands ancêtres, s'il possède toujours leur palette lumineuse, transparente, leur exécution facile, aisée, leur entente des groupements, il n'a plus leur caractère, leur libre et altier génie. Mais, après tout, malgré ce que les personnages, mis en scène par Gio. Battista Tiepolo, ont d'apprêté, de convenu, de théâtral, ils n'en évoluent pas moins dans une atmosphère magique, dans une lumière transparente et radieuse, tantôt dans des aurores roses et délicates, tantôt dans des midis bleus et laiteux, tantôt dans des couchants chauds et éclatants, qui décèlent l'harmoniste fin, subtil, énamouré de combinaisons rares.

Gio. Battista Tiepolo ne poursuit plus un but épique, comme l'ont fait ses grands aïeux; plus modeste, ou plus conscient de ses.

moyens réduits, il ne cherche qu'à faire jouir les yeux. Ce qu'il convient donc d'admirer dans son œuvre, c'est son côté brillant, lumineux, c'est la trouvaille de l'inattendu qu'elle décèle, c'est sa fantaisie délicieuse, son invention rare, sa coloration chaude, vibrante et fastueuse.

Entre temps, Charles III avait fait venir à sa cour Raphaël Mengs, auquel il conféra les pouvoirs d'un véritable dictateur des



L'EUROPE, PAR LUCA GIORDANO (Casino des Princes, à l'Escurial.)

Beaux-Arts. Cet Allemand, ou plutôt ce Bohême, aux maximes étroites et rigides, au travail pénible et laborieux, qui ne voyait dans les Hollandais que de grossiers imitateurs de la réalité et dans Rubens qu'un peintre ignorant l'harmonie et se contentant d'accumuler les couleurs et les reflets, prétendait unir le dessin de Raphaël au coloris du Titien et à la grâce du Corrège. Il n'eut guère d'influence dans les Castilles; tout au plus régenta-t-il quelques fanatiques obtus, exagérant encore ses idées, tel Azara qui ne voulait voir dans Velazquez qu'un simple et lourdaud imitateur de la nature.

Les peintres espagnols, nous y revenons, n'écoutèrent Raphaël Mengs que d'une oreille peu attentive et marchèrent bien plus volontiers dans le sillage de Luca Giordano, Giaquinto Corrado, Gio. Battista Tiepolo, hélas! il faut en convenir, à une distance des plus marquées. Ce ne furent que de simples décorateurs, à la prestesse de main et à l'habileté d'exécution indéniables, témoignant malheureusement d'une absence de pensée, d'une pauvreté d'invention que ne rachètent pas, loin de là, les formes arrondies des personnages, dont les attitudes apprêtées et minaudières sont aussi loin que possible de la réalité. Malgré ce qu'ils ont d'affecté, de pompeux, de boursouflé, d'artificiel, leurs ouvrages n'en restent pas moins des productions de peintres experts, sagaces et avertis, conscients de l'ordonnance pittoresque, épris de lumière, évitant les colorations sombres, harmonisant leurs fresques avec les monuments dont elles cachent les murailles.

Parlons succinctement des principaux de ces artistes; d'abord, des frères Bayeu, dont Goya épousa la sœur. Francisco Bayeu l'aîné, né à Saragosse en 1734, d'abord élève, dans sa ville natale, de Luzan, et plus tard, à Madrid, de l'Académie San Fernando, a beaucoup produit. Énumérer ses ouvrages serait fastidieux et inutile. Signalons seulement, parmi ses fresques profanes, divers plafonds du palais roval de Madrid et du château du Pardo; parmi ses fresques religieuses : à Saragosse, le plafond de la Sainte-Chapelle du célèbre sanctuaire de Notre-Dame del Pilar, où il glorifie la Vierge; quatre grandes figures de saints à l'église Santa Engracia; à San Ildefonso, la décoration de la collégiale; à Madrid, celle du grand retable de l'église de la Incarnacion; à Aranjuez, les peintures murales de l'oratoire du château, où il a représenté les principaux faits de La Jeunesse du Christ, Le Père Éternel dans sa gloire et divers saints Nombre d'esquisses de ses compositions ont été recueillies par le musée du Prado.

Les peintures à l'huile de Francisco Bayeu sont pour la plupart à Madrid : dans l'église San Francisco el Grande, où il a représenté l'Apparition du Christ à saint François d'Assise; dans la chapelle du palais royal, où se trouve une Vierge tenant l'Enfant Jésus dans les bras. A Saragosse, on voit de lui d'autres tableaux dans l'église Santa Engracia et dans la chapelle San Ildefonso.

Les honneurs ne manquèrent pas à Francisco Bayeu; membre de l'Académie San Fernando en 1760, alors qu'il venait à peine de dépasser ses trente ans, il fut successivement appelé aux dignités de sous-directeur et de directeur général de la docte compagnie, en 1795. Il mourut à quelques mois de là, âgé de cinquante et un ans.

L'ART EN ESPAGNE AU XVIIIº SIÈCLE

349

Des deux frères de Francisco Bayeu, nés comme lui à Saragosse,



L'INSTITUTION DE LA TOISON D'OR, PAR LUCA GIORDANO (Musée des reproductions, Madrid.)

Ramon en 1746, Manuel un peu plus tard, nous n'avons qu'une 1x. - 4° PÉRIODE.

chose à dire, c'est qu'ils marchèrent sur les traces de leur ainé sans

cependant le valoir.

A côté des Bayeu il faut faire une place à Mariano Maella, né à Valence en 1730, mort en 1819, qui, lui aussi, comme Francisco Bayeu, devint directeur de l'Académie San Fernando. On lui doit des fresques voisines de celles de Francisco Bayeu aux palais de Madrid et du Pardo, à la chapelle du château d'Aranjuez, à la collégiale de San Ildefonso. Avec lui, il décora le cloître de la cathédrale de Tolède, dont ils couvrirent les murailles de figures plus grandes que nature, destinées à célébrer les vertus de saint Eulogio, sainte Casilda et sainte Ercola. Malgré leur pauvreté d'invention, malgré leur exécution molle et efféminée, ces fresques montrent de réelles qualités et retiendraient l'attention, si elles n'avoisinaient, pour leur malheur, les merveilleux chefs-d'œuvre que renferme la prestigieuse basilique. Des tableaux à l'huile de Mariano Maella, ne retenons qu'une petite esquisse, à l'Académie San Fernando, représentant Le Vieillard Siméon et l'Enfant Jésus que lui présente la Vierge. Cette simple ébauche témoigne de très sérieuses qualités : chaude et vibrante, harmonieuse et mouvementée, elle rappelle Tiepolo par plus d'un côté. Citons encore de Mariano Maella les vignettes dont il illustra les œuvres de Quevedo, publiées à Madrid en 1771, et celles du Salluste, dit « de l'infant don Gabriel », reproduites d'une façon experte et savante par le graveur Carmona.

Après les Bayeu et Maella viennent le beau-frère de ce dernier, Antonio Gonzalez Velazquez, et son fils Zacarias Gonzalez Velazquez, occupés eux aussi aux résidences royales du Pardo et d'Aranjuez, eux aussi successivement peintres de la Chambre et dignitaires de l'Académie San Fernando; puis Jacinto Gomez, né en 4746, condisciple des Bayeu et de Goya, chez Luzan, à Saragosse, également peintre de la Chambre de Charles IV, dont on peut voir des fresques dans la chapelle de San Ildefonso; José Camaron, né à Ségorbe en 4730, mort à Valence en 4803, représenté au musée du Prado par une Vierge douloureuse; les frères Isidro et Antonio Carnicero, nés dans la première moitié du xviie siècle, dont l'un, Antonio, également peintre de la Chambre, dessine avec José de Castillo une grande partie des planches du Don Quichotte édité par l'Académie royale d'Espagne en 4780.

Pour être aussi complet que possible, notons encore, quoique leur valeur soit bien mince : José Enguidanos, Andres de Calleja, Andres Gines de Aguirre, Castor Velazquez, Francisco Ramos, Antonio Barbaza, José de Salas, Pablo Rocio, Cosme Algarra, Pedro-Montaña, Diego Monroy, Jaime Marti, élève attardé de Luca Giordano, les cinq frères Planella, Vicente Rodes, Guillermo Torres, etc., etc.

Un artiste moins apprécié peut-être de ses contemporains mérite cependant une tout autre attention : Luis Paret, qui est presque une



PRÉDICATION DE SAINT EULOGIO, PAR FR. BAYEU (Cloître de la cathédrale de Tolède.)

anomalie et un contresens dans les Castilles. Seul, ou à peu près, il semblerait donner raison au fameux mot de Louis XIV: « Il n'y a plus de Pyrénées. » Ce peintre inopiné, qui introduisit, ou plutôt essaya d'introduire et d'acclimater en Espagne les délicatesses de l'art français, naquit à Madrid en 1747. D'abord élève d'Antonio-Gonzalez Velazquez et de l'Académie San Fernando, il abandonna l'enseignement officiel pour se mettre sous la direction d'un de nos

compatriotes, Charles de la Traverse. François-Charles de la Traverse, quoique gentilhomme, ne crut pas déroger en faisant de la peinture; d'abord élève de Boucher, après avoir passé six ans à Rome avec une pension de Louis XV, il quitta l'Italie pour suivre le duc d'Osuna, ambassadeur d'Espagne à Naples, qui retournait à Madrid; de cet artiste, l'Académie San Fernando montre un tableau fort intéressant, malheureusement des plus mal placés, représentant trois jeunes princes assis devant une table où ils jouent.

Mais revenons à Luis Paret que La Traverse poussa dans la voie de l'étude d'après nature - n'est-ce pas méritoire d'un élève de Boucher? — et engagea à composer des sujets à petits personnages. Après cela, Luis Paret peignit des scènes galantes, des fêtes, des cérémonies officielles qui font songer à Moreau le jeune, à Lancret, à Pater, nous n'osons dire à Watteau; des ports de mer, qui rappellent ceux de Vernet. Il dessina aussi de spirituelles illustrations pour le Parnasse de Quevedo et pour un Don Quichotte; malheureusement ces dernières n'ont pas été gravées. On voit de cet aimable artiste, au musée du Prado, sans parler de deux tableaux de fleurs, deux charmantes toiles, d'assez grandes dimensions, quoique les personnages en soient plutôt petits, brossées à l'occasion des cérémonies célébrées en 1789 lors de la proclamation de l'infant don Ferdinand — plus tard Ferdinand VII — en qualité de prince des Asturies, l'une sur la place San Antonio à Aranjuez, l'autre, dans l'église San Jeronimo, à Madrid. Luis Paret disparaît avec le siècle, en 1799.

Il reste bien une branche de l'art qui eut une réelle importance en Espagne, au xviii siècle, la peinture des cartons de tapisserie destinés à alimenter la production des manufactures de tentures sinon créées, tout au moins reconstituées par Philippe V; elle ne rentre pas dans le cadre de cette étude, nous en avons parlé ailleurs.

Pour nous résumer, disons une fois de plus qu'au xvine siècle,— il faut, bien entendu, mettre à part Goya, phare lumineux et inattendu, qui appartient tout aussi bien au xixe, puisqu'il n'est mort qu'en 4823,— l'art espagnol n'a, pour ainsi dire, pas eu de vie propre, de vie à lui, et n'a été qu'un pâle reflet de l'art italien et surtout de l'art français.

PAUL LAFOND

Le Gérant : P. GIRARDOT.





PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES (Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE: PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Bureau central: 18, rue Saint-Augustin
Bureau de Passy: 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal **BEDEL & C**^{1E}

Rue de la Voute, 14
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe 308
Rue Véronèse, 2
Rue Barbès, 16(Levalloi

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger

SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT DE VOITURE

4° Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver:

2º Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3º Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, va-lables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.



Envoi franco du Catalogue sur demande

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50 Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le 2 fr. orps.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la arbe et pour se raser.

2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-veux, les pellicules, séborrhée, alopécie 2 fr. Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. Savon Naphtol-soufré, contre pelade, eczémas . . .

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & CIE, Successeurs

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succr

106, Boulevard Saint-Germain

Vient de Paraître:

VIEUX PARIS

2º série

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélin, 30 fr.; Japon, 60 fr.

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

fer Ordre - Prix Modérés CASINO-THÉATRE

Pour Renseignements

ÉCRIBE:

Cie DE POUGUES 15, Rue Auber, 15 PARIS



PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES

Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS V.-S. CANALE, Successeur

Tél: Gobelins: 19-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE

O. ROTY, de l'Institut





L'ANGÉLUS, par G. DUPRÉ



Baiser d'enfant



Leçon maternelle par O. YENCESSE



Amour maternel

Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN, F. VERNON, A. PATEY, de l'Institut
PONSCARME, DANIEL-DUPUY, L. BOTTÉE
G. DUPRÉ, V. PETER
O. YENCESSE
P. LENOIR — A. SCHWAB — PATRIARCHE

EXPOSITION DES ŒUVRES DE J.-C. CHAPLAIN (avril-mai-juin)

CADEAUX POUR 1" COMMUNION ET FÊTES ANNIVERSAIRES



CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES. PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER:

Départ de Londres (vià Calais) 11 h. — 21 h. (vià Boulogne)
14 h. 20 (vià Dieppe) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris: 8 h. 30) 1re et 2e cl., Paris-Turin; V.R.
Paris-Dijon); — 14 h. 20 (V.L., ire cl., Paris-Florence;
1re et 2e cl., Paris-Rome); — 22 h. 15 (1re et 2e cl.,
Calais-Turin; V.L., L.S., 1re et 2e cl., Paris-Rome,
V.R. Modane-Turin.

RETOUR:

Départ de Naples Rome. Turin.	23 h. 50	0 h. 40 9 h. 5 0 h. 10	13 h. 40 18 h. 5 8 h. 40
	V.L. Rome-Paris	L. S. 4re et 2e cl. Rome-Paris VR. Rome-Pise et Dijon	4re et 2º cl. Rome-Paris
	Turin - Paris. V. R. Modane-Chambéry	Paris, 4re 2e cl. Turin Boulogne V. L. Florence-Paris	V.R. Dijon-Paris

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS Boite: 2 (50 franco-Pharmacie, 12, Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

SOCIÉTÉ GÉNÉRAL

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France SOCIÉTÉ ANONYME - CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence, SUCCURSALE-OPERA: 25 à 29, Bould. Haussmann, { à Paris. SUCCURSALE: 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe, — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX! GUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.): — ESCOMPTE ET ENCAIS-SEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES;
— AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE
REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; — VIREMENTS ET CHEQUES
sur la France et l'Etranger: — LETTRES ET BILLETS DE
CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGERES; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarit décroissant en proportion de la durée et de la dimension. 99 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 913 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-67, Regent Street), et Saint-Sébastien (Es-pagne); Correspondants sur toutes les places de France pagne); Corresp et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE Société Française de Banque et de Dépôts, BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir. OSTENDE, 24, av. Léopold.

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itiné-raires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le Livret-Guide-Horaire P.-L.-M. vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris:

Itinéra îre (81-4) Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clemont-Ferrand), Cette, Nimes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse), Prix: l^{re} classe: **194** fr. **85**. — 2 classe: **142** fr. **20**. Validité: 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(Vid Calais ou Boulogne)

Cinq Services rapides quotidiens dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (Vià Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express euro-péens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur l'Égypte, les Indes et l'Australie.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

ALGERIE-TUNISIE

Billets de voyages à ítinéraires fixes, 1ºº et 2º classes

délivrés à la gare de Paris-Lyon, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires. — Certaines combinaisons de ces voyages permettent de visiter non seulemen l'Algérie et la Tunisie, mais encore des parties plus ou moins étendues de l'Italie et de l'Espagne. — Voir la nomenclature complète de ces voyages circulaires dans le Livret-Guide-Horaire P.-L.-M., en vente dans les gares, bureaux de ville, bibliothèques : 0 fr. 60; envoi sur demande au Service Central de l'Exploitation; 20, boulevard Diderot, à Paris, contre 0 fr. 80 en timbres-poste.

COLLECTIONS EUGÈNE KRAEMER

PREMIÈRE VENTE

TABLEAUX ANCIENS

par Boucher, Constable, Coypel, Drouais, Fragonard, Goya, Greuze, Hoppner, Mme Labille-Gulard, Heinsius, Huet, Lancret, Largillière, Sir Th. Lawrence, Le Prince, Nattier, Pater, Hubert Robert, Roslin, Tournières, Van Loo, Watteau.

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Miniatures par ISABEY, AUGUSTIN, etc. Bonbonnières

BRONZES — PENDULES — MATIÈRES DURES MONTÉES EN BRONZE

TERRES CUITES ET MARBRES, par Coysevox, Falconet, Clodion, Pajou, Marin, etc. MEUBLES par Riesener, Craemer, N. Petit, Pionnez, etc. SIÈGES EN ANCIENNE TAPISSERIE DE BEAUVAIS. Tapis, Paravent de la Savonnerie.

Vente après décès, GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, à Paris Les 28 et 29 avril 1913, à 2 heures. Expositions: Particulière, 26; Publique, 27 avril.

DEUXIÈME VENTE

TABLEAUX ANCIENS - PASTELS DU XVIII[®] SIÈCLE

par Van Blarenberghe, Danloux, David, Deshays, Drouais, Fragonard, Baron Gerard, Greuze, Heinsius, Largillière, sir Th. Lawrence, Mme Vigée-Lebrun, Le Moine, Nattier, Baron Regnault,

Reynolds, Hubert-Robert, Tocqué, Tournières, Watteau, etc.

PASTELS, par Rosalba Carriera, Quentin de La Tour, Perronneau, John Russell.

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

PORCELAINES MONTÉES EN BRONZE. — SCULPTURES

BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT, PENDULES

MEUBLES, TAPIS DE LA SAVONNERIE

Vente après décès, GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, à Paris Les 5 et 6 Mai 1913, à 2 heures. — Expositions: Particulière, 3; Publique, 4 mai.

TROISIÈME VENTE

TABLEAUX ANCIENS

DES ÉCOLES PRIMITIVES ET DE LA RENAISSANCE, DES XVº ET XVIº SIÈCLES Anglaise, Espagnole, Flamande, Française, Hollandaise et Italienne des XVIIe et XVIIIe siècles

Œuyres de: Hallori, sir W. Beechey, L.-L. Boilly, Bol, Coello, Constable, Cosway Fyt, Goya, Guardi, Hogarth, Hoppner, sir Th. Lawrence, Netscher, Prud'hon, Reynolds, Roslin, Rubens, Van Dyck, etc.

PASTELS ET DESSINS DES XVII[®] ET XVIII[®] SIÈCLES

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Sculptures, Bronzes, Pendules, Objets variés, Sièges et Meubles des XVI°, XVII°, XVIII° siècles et autres Tapisseries du XVIII siècle

Vente après Décès, GALERIE GEORGES PETIT, rue de Sèze, 8, à Paris Les 2, 3, 4 et 5 juin 1913. - Expositions: Particulière, 31 mai; Publique, 1er juin

COMMISSAIRES-PRISEURS:

M° F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart. — M° HENRI BAUDOIN, 40, rue Grange-Batelière.

EXPERTS:

Pour les Tableaux et Pastels: M. JULES FÉRAL, rue Saint-Georges, 7.

Pour les Objets d'Art et Pastels: M.M. PAULME ET LASQUIN, rue Chauchat, 10, rue Grange-Batelière, 1)

Pour les Objets d'Art: M.M. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges.

LES GRANDS PALAIS DE FRANCE

Le Louvre

ET

les Tuileries

L'Architecture et la Décoration

Deux volumes grand in-folio, de 160 planches, reproduisant plus de 200 motifs d'architecture, de sculpture et de décoration, du xvi° au xix° siècle.

PRIX:

FRANCE			٠.,					i.	150 fr.
ÉTRANGER.									165 fr.

VERSAILLES

L'Architecture et la Décoration

Introduction historique par Pierre de NOLHAC

Conservateur du Musée national de Versailles

Deux volumes grand in-folio, en carton, de 160 planches, reproduisant près de 500 motifs d'architecture, de sculpture et de décoration appartenant aux styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.

PRIX:

FRANCE	`	 . 150 fr.
ÉTD ANGED		1 G 5 fm

LE MOBILIER

DES

PALAIS DE VERSAILLES ET DES TRIANONS

Ouvrage paraissant en 6 livraisons, formant un volume grand in-folio, en carton, de 120 planches reproduisant un nombre considérable de meubles (sièges, canapés, lits, consoles, tables, guéridons, commodes, armoires, etc.) et de bronzes et vases (appareils d'éclairage, pendules, accessoires de cheminées, etc.).

PRIX:

FRANCE, .								150 fr.
ÉTRANGER.								

LES TRIANONS

L'Architecture et la Décoration

Introduction historique par Pierre de NOLHAC
Conervateur du Muée autional de Veraille

Un volume grand in-folio de IIO planches, en carton, reproduisant les ensembles et tous les détails des deux palais.

PRIX:

FRANCE 100 fr. | étranger . . . 115 fr.

FONTAINEBLEAU

PREMIÈRE SÉRIE

Les Appartements de Napoléon I^{er} et de Marie-Antoinette

Styles Louis XV, Louis XVI, Empire

Un volume grand in-folio de 120 planches, en carton, reproduisant plus de 400 motifs d'intérieurs et de mobiliers.

PRIX:

FRANCE. . . . 100 fr. | ÉTRANGER. . . 115 fr.

DEUXIÈME SÉRIE

Les Appartements d'Anne d'Autriche de François ler et d'Eléonore. La Chapelle

Styles Renaissance, Henri IV, Louis XIII et Louis XIV

Publiée sous la direction de Louis DIMIER

Un volume grand in-folio de 80 planches, paraissant en quatre livraisons.

FRANCE. 80 fr. | ÉTRANGER . . . 90 fr.

L'Architecture et la Décoration françaises Style Empire

L'HOTEL BEAUHARNAIS

Palais de l'Ambassade d'Allemagne, à Paris

L'ouvrage forme un volume in-folio de 80 planches, en carton. Ces planches reproduisent, d'après les procédés les plus perfectionnés de la photographie et de la phototypie, un nombre considérable de motifs : intérieurs complets, bronzes, mobilier, peintures décoratives, lustres et pendules, plafonds, lambris, etc.

PRIX:

FRANCE. 80 fr. | ÉTRANGER. 90 fr.

SCULPTURES EN BOIS GROUPES ET STATUES

de l'Époque Gothique et de la Renaissance

ÉCOLES PRINCIPALES D'ALLEMAGNE VENTE A BERLIN, LE 6 MAI 1913

Catalogue nº 1680 avec 122 planches de phototypies, 25 francs

Rudolph Lepke's Kunst Auctions Haus, Berlin W 35

CHEMINS DE FER DE L'EST

FFTFS DE LA PENTECOTE

Trains d'excursion d'Avricourt à Paris

Le Mercredi 31 Mai, la Compagnie des Chemins de fer de l'Est mettra en marche au dé-part d'Avricourt pour Paris, un train spécial d'excursion à prix très réduits composé de voitures de 3e classe.

Ce train prendra des voyageurs à certaines stations comprises entre Avricourt et Château-Thierry inclus.

Le nombre des places est limité. Les prix des billets d'aller et retour sont les suivants: en 3º classe (timbre compris). D'Avricourt; de Nancy, 16 fr. 60. — De Bar-le-Duc, 11 fr. 10. — De Châlous-sur-Marne; d'Epernay, 9 francs. — De Dormans; de Château-Thierry, 7 fr. 50.

Au retour les voyageurs seront admis, dans la limite des places disponibles, dans tous les trains comportant des voitures de 3° classe aux mêmes conditions que les voyageurs à plein tarif.

Les billets de retour seront valables au dé-part de Paris, jusque dans la nuit du 8 au 9 Juin, à 1 heure du matin.

L'itinéraire à suivre au retour doit emprunter

la ligne d'Avricourt.

Les bicyclettes sans moteur mécanique, à l'exclusion des tandems, tricycles, etc., seront admises sous certaines conditions; leur nombre est fixé à cinquante.

Pour renseignements détaillés, prière de consulter les affiches spéciales.

CHEMINS DE FER DE L'EST

FETES DE PENTECOTE

Trains d'excursion de Petit-Croix à Paris

Le Jeudi 1er Juin, la Compagnie des Chemins de fer de l'Est mettra en marche au départ de Petit-Croix pour Paris, un train spécial d'excursion à prix très réduits composé de voitures de 3º classe.

Ce train prendra des voyageurs à certaines stations comprises entre Petit-Croix et Romillysur-Seine inclus.

Le nombre des places est limité. Les prix des billets d'aller et retour sont les suivants: 3e classe (timbre compris). De Petit-Croix; de Belfort; de Vesoul, 16 fr. 60. — De Chaumont, 11 fr. 10. — De Troyes; de Ro-

milly-sur-Seine, 9 francs.
Au retour les voyageurs sont admis, dans la limite des places disponibles, dans tous les trains comportant des voitures de 3° classe aux mêmes conditions que les voyageurs à plein

Les billets de retour seront valables, au départ de Paris, jusque dans la nuit du 9 au 10 Juin, à 1 heure du matin.

L'itinéraire à suivre au retour doit emprunter la ligne de Belfort.

Les bicyclettes sans moteur mécanique, à l'exclusion des tandems, tricycles, etc., seront admises sous certaines conditions; leur nombre est fixé à cinquante.

Pour renseignements détaillés, prière de consulter les affiches spéciales.

Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 106, boul. Saint-Germain, Paris (6e)

ANNÉE 1911

-			DOL	, DPO	éno E	UNDO
SC				-	EPRE	
Numèros d'ordre	AUTEURS GRAVEURS	SUJETS	Sur parchemin	r d	Avant	Avec
um l'or	AUTEURS GRAVEORS	503115	Sur	Sur Japon	valeti	let let
Z.o			par	Je	Ala	A
1979	JJ. Henner A. Mayeur	Le Réveil de l'enfant	50	30	15	6
1981		Aiguière en argent avec son plateau	>>	>>	4	2
1982		La Fileuse (Musée du Louvre)	>>	>>	4	2
1984		Buste de jeune femme (Cabinet des Mé-				
		dailles. Paris)	>>	>>	4	2
198	E. Laurent E. Laurent		>>	>>	6	4
1986		Portrait d'enfant (Musée du Louvre)))	>>	6	4
198	Kyionaga	Terrasse au bord de la mer	>>))	4	2
1988	J. Callot —	Prédication de saint Amond	>>))	4	2
1990	A. Grimon	Jeune studieuse	>>	>>	4	2
1991	M. Denis	Les Premiers pas	D.	>>	4	2
1992	F. Guiguet F. Guiguet	$L'Enfant \`a la bout eille (\it eau-forte originale).$	>>))	10	5
1993	01))	4	2
1995	E. Renard —			7		
		première communion	>>	"	4	2
2000	F. Hals))	4	2 2
1997			>>))	4	2
1998			>>	>>	4:	2
2000	J. Aved	Portrait de la marquise de Saint-Maure Montausier en costume turc			4	2
2002	N. Poussin.	Apollon inspirant un jeune poète (Musée	>>	3)	4	4
2003	M. Foussin	du Louvre)	,,))	4	2
2008	Pajou	Buste de M ^{me} Du Barry (Musée du Louvre).))-	- "	4	2
2000	- 7 7 7 7 7	busic de ma burry (masée du Louvie).	"	"	4	-
2000	I or s. av. JG Héliotypie en coul.	Cithariste (Musée du Vatican)	>>	» .	-5	3
2007		Le Perron (lithographie originale)	>>))	6	4
2008		La Balustrade (lithographie originale)	-))))	6	4
2009	Q. Metsys Héliotypie	Portrait d'Ægidius	»))	4	2
2011	MW. Peters	Portrait de Mrs Hadder-Brown))	"	4	2
2013		Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey		-	-	
		(Musée du Louvre)	>>))	4	2
2014	Courbet	Demoiselles de village faisant l'aumône	»	>>	4	2
			333 1			

Remise de 15 % aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENTS DE VOITURE

1° Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN vid Belfort-Delle-Dellémont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2º Entre PARIS (Est) et MILAN, via Satnt-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3° Entre PARIS (Est) et FRANCFORT, via Metz-Mayence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Fracfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresde, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan Venise, valables 30 jours et pour Rôme, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

· Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS.

Edouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVIº et XVIIº siècles

Téléphone : 288-91 & & 19, rue Vignon

7, rue Saint-Georges

OBJETS DART

ET DE

HAUTE CURIOSITÉ

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert 2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES - INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Anteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 185

ANDRE

15, Rue Dufrénoy. - Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1er Ordre 14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

TABLEAUX

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9. Rue de l'Échelle, Paris

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plusonds et paravents anciens des XVII et XVIII e siècles. RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45) PRIX: de 2 fr. à 50 fr.

En vente aux Bureaux de la "GAZETTE

Tables Générales

DES

CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(1859 - 1908)

PAR

Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la Gazette), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant: 1° un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés; 2° des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la Gazette.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs. Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1° un répertoire méthodique de toutes les illustrations; 2° des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets; 3° une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix: 25 francs. — Sur japon: 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs

payable 10 francs à l'apparition du premier volume. 20 francs à l'apparition du second